

العربية وجماليات التعبير



د. محمد الطوانسي

د. محمد أحمد عيد

د. محمود عبد الحفيظ

د. شكري الطوانسي

العربية وجماليات التعبير

د. محمود عبد الحفيظ

د. محمد الطوانسى

د. شكرى الطوانسى

د. محمد عيسى

رقم الإيداع ٢٠٤٧٢ / ٢٠٠٨

الترقيم الدولي : *I.S.B.N*
978- 977- 6282 – 21-6

الناشر

مركز نهر النيل

الزقازيق - أمام موقف المنصورة

إلى..

الدكتور/ عبدالسلام سلام..

ذكرى طيبة،

ومودة باقية..

المقدمة

القراءة عملية تواصل وتفاعل وإنتاج. أن نقرأ معناه أن نشارك الكاتب فيما كتبه، فلا يكفي أن نفهم ما يقوله النص على نحو مباشر وجزئي، أو أن نفك مغاليقه وغوامضه. إن عملية الفهم هذه ليست سوى مرحلة لتفسير النص وتأويله، ومن شأن أية قراءة غير تفسيرية أو غير تأويلية أن تكون قراءة مغلقة تستجيب لأغراض الكاتب ومقاصده بشكل سلبي لا يجاوز الدهشة أو المتعة الجمالية أو الإخبار، أو تتدفع بالنص إلى أفق لم يرده، بل أن تدعى للنص غير ما فيه، وتحمله أو نقوله ما لم يقل. إن النص إمكانات مفتوحة للقراءة، يستحضر القارئ سياقه التاريخي والاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري، ويعاين بنياته اللغوية والخطابية، فيسعى إلى منح النص دلالات مناسبة لبنيته وسياقه، فـ"بوصفي قارئاً .. أحترم النص فوق كل شيء، لا أنحرف مقدار ذرة في بياني عن النص وما يقوله. إن رسالة النص يجب أن تصبح بالنسبة لي قانوني عندما أريد أن أقرأه.." ^(١)، على أن للنص مرجعياته الواقعية والذاتية والتاريخية والاجتماعية.. إلخ، التي تندمج بسياق النص، وتتحول إلى علامات نصية أو بنيات تكوينية تؤلف عالم النص. فالنص يستوعب الواقع - وغيره من العناصر المرجعية، ويعيد تركيبه وتأليفه من أجل صياغة جمالية للواقع، ولموقف الذات (الكاتب) منه. وهو ما يتحقق باستخدام اللغة. فاللغة تمنح الواقع وجوداً آخر مغيراً، تحوله إلى «نص» يقدم "حلولاً متخيلة للتناقضات الواقعية.." ^(٢)، ويكشف عن الجوهرى والأصيل والكامن مما يخلق حالة أعمق من الوعي والإدراك لدى القارئ.

إن عملية القراءة - إذن - هي مسالة لبنيات النص المرجعية واللغوية والتكوينية، واستتطاق لنسق القيم التي يشخصها، واستكمال تلك الفراغات أو الفجوات التي يخلقها التجاء النص إلى الانتقاء أو الاختيار أو الاقتصاد، فهو يستحضر ما يراه ضرورياً ودالاً، ويسكت عن كثير من العناصر أو المعطيات؛ اعتماداً على كفاءة القارئ ونشاطه التأويلي. هنا يحدث نوع من التواصل التفاعلي بين النص والقارئ. النص يجتذب القارئ بما يحمله (أى النص) من تجربة أو خبرة إنسانية، ومن تشكيل جمالي للواقع؛ هذا النص الذى يقدم طرحاً جديداً للواقع، أو خلقاً لعالم مواز له، ومن ثم خلق وعى جديد بهذا الواقع- ينتظر من القارئ استجابة جمالية تتبع من النص، استجابة لا تقف عند حد الفهم، ولكنها من ذلك النوع الذى يساعد على صوغ شىء ما داخل نفس القارئ. ولا ينشأ هذا الشىء إلا من خلال تعديل أو تغيير أو تحريف تجارب القارئ المألوفة أو السابقة بتفاعلها مع النص بتجربته الجديدة وغير المألوفة للقارئ، وبذلك تصبح عملية القراءة هى "... إعادة بناء ما لدينا بالفعل..."^(٣)، ومن ثم إعادة للتعرف على النفس واكتشاف لها، وعلى هذا النحو تسهم عملية القراءة فى تحول القارئ إلى الوعى بذاته.

عن طريق القراءة يكتسب النص معناه، ويمارس بعضاً من آثاره العديدة المحتملة. فوجود النص وتأثيره إنما يرجعان إلى ردود فعل القراءة، "... هذه الردود هى التى تجعلنا نضفى حياة على معنى النص باعتباره واقعاً..."^(٤). فنحن لا نفهم النص كحقيقة واقعة، أو كشىء تجريبي متوهم، وإنما نفهمه كعالم ممكن محتمل يضم الذاتى والواقعى والاجتماعى والتاريخى والمتخيل والأدبى أو الفنى (قواعد النوع الأدبى أو الفنى) فى جدلية متلاحمة، ويقترح عالماً بديلاً أو موازياً للواقع الحقيقى. إن هذا الواقع الحقيقى عند

الكتابة عنه يتحول إلى نص (من قبل الكاتب). فكالكتابة عن شئ أو الحديث عنه أو فهمه يحوله إلى شئ آخر. وكما أن الكاتب يقدم - من خلال نصه - قراءة متفردة جديدة للواقع وعلاقاته المتعددة. فإن القارئ يعيد - من خلال قراءته - قراءة هذا الواقع. إنه - بدوره - ينشئ «نصاً» موازياً لعمل الكاتب المبدع. إن القارئ يستجيب لدعوة النص وإغرائه واستقطابه عبر ما يعتمد عليه هذا النص من استراتيجيات للكتابة تشمل بنيات خطابية وتعبيرية وبلاغية وتكوينية، ويكون لكل نص - بذلك - وقع جمالي على قرائه يحدد استجاباتهم وردود فعلهم. على أن الاستجابة أو رد الفعل لدى القارئ ليس عملاً سلبياً يقتصر على فهم النص، أو الاستجابة المباشرة الآلية لوقعه الجمالي، ولكنه فعل إيجابي منتج، يغدو تفاعلاً بين النص والقارئ، يبرز ما للنص من قيم وجماليات، ويفتح أفقاً لتفسيره وتأويله؛ معنى هذا أن "النص الفني لا يمكن أن يوجد إلا عن طريق الوعي الذي يثقله.."^(٥).

إن للنص تأثيراً محتملاً كامناً يتحين مع كل قراءة، ويستجيب - عبر الزمن - لأنواع من التأويلات التي تعد تحقيقات لتجارب متعددة ومتنوعة تعكس تعدداً واختلافاً في وعي الإنسان بعالمه على امتداد الزمن، وهكذا تصبح القراءة خلقاً للوعي من خلال تفاعل القارئ بتجاربه مع الأثر الجمالي الذي يحدثه النص بحكم قيمته وبنيته الفنية في نفس القارئ.

وبعد؛ فهذه قراءات في اللغة العربية وآدابها، تستجيب لما ينشده كل خطاب من خلق وعي بالذات والعالم والآخر والنص.

هوامش المقدمة

- (١) جى. هيليس ميلر، أخلاقيات القراءة. ترجمة سهيل نجم (دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. ٢٢.
- (٢) Mary M. Talbot (1995), **Fiction at Work- language and Social Practice in Fiction** (Longman, London-New York, 1995), P.6.
- (٣) فولفجانج إيسر، فعل القراءة — نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة: عبدالوهاب علوب. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص. ١٣٦.
- (٤) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص. ١٣٤.
- (٥) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٥٤.

الحب الإلهى فى الشعر العربى

الحب الإلهي في الشعر العربي

وردت في القرآن الكريم آيات تصف الله تعالى بأنه: قهار، جبار، معز، منزل، سريع الحساب، شديد العقاب^(١) إلى غير ذلك من الصفات التي يسميها الصوفية "صفات الجلال"، وكذلك وردت آيات تصور آثار هذه الصفات في عالم الخلق فيما أنزله الله، وما زال ينزله بالكفار والعاصين من ضروب المحن والانتقام، وما أعد لهم في الآخرة من صنوف العذاب كل ذلك بأسلوب قوى مؤثر تقشع منه الأبدان وتضطرب النفوس والقلوب.

كما وردت آيات أخرى تصف الله تعالى بأنه: رحمن، رحيم، رءوف، لطيف، غفار للذنوب، عفو عن الزلات، محب لعباده الصالحين^(٢) إلى غير ذلك من الصفات التي يسميها الصوفية "صفات الجمال" كما وردت آيات تصور آثار هذه الصفات في الدنيا والآخرة مما أعده الله لعباده الأبرار من ضروب السعادة والنعيم فيهما.

وقد كان لكل من هاتين الطائفتين من الآيات أثره الظاهر في الحياة الروحية الإسلامية ومراحل تطورها إذ ظهرت فيها نزعتان: الأولى تتمثل في الزهد مع الخوف، والثانية تتمثل في الزهد مع الحب، وقد كانت هاتان النزعتان تظهران معا - أحياناً - في مجرى الحياة الروحية الإسلامية - وأحياناً أخرى - تظهر إحداهما وتسود أكثر من الثانية.

ففي منتصف القرن الأول الهجري - مثلاً - استجاب الزهاد - لظروف كثيرة سياسية واجتماعية وثقافية - للطائفة الأولى من الآيات القرآنية أكثر من استجابتهم للطائفة الثانية، فبالغوا في تصور المعاصي مهما كان نوعها واستولى على قلوبهم الخوف والرعب من الله وعذابه، فقد نظروا إليه نظرتهم إلى قوة هائلة مهيمنة قادرة، يبطش بمن يشاء، ويعذب من يشاء، ويغفر لمن يشاء، فكان الخوف منه هو الباعث الأكبر في جميع ما أتوا به

من عبادات وطاعات، وغلب على حياتهم الحزن والكمد، والتشاؤم والبكاء، ويبدو ذلك كله واضحاً جلياً في حياة الكثير من الزهاد من أمثال "الحسن البصري" وتلاميذ مدرسته ومقدماتها، وطوائف التوايين، والبكائين، والجوعية، وجماعات الوعاظ والقصاصين^(٣) المنتشرة في شتى الأمصار الإسلامية - آنذاك-.

ولكن الزهاد ما لبثوا منذ منتصف القرن الثاني الهجري أن استجابوا للطائفة الثانية من الآيات القرآنية، فبدأ الكلام عن المحبة الإلهية يشيع في عظاتهم وأحاديثهم وازدادت لمحات الحب شيئاً فشيئاً في قلوب العباد الخائفين من تلاميذ "الحسن البصري" وغيرهم، وكان "عبدالواحد بن زيد" وأصحابه وتلاميذه ممثلين لهذا الاتجاه الجديد^(٤)، فقد تخلل الحب الإلهي أحزانهم، وبدأ يتغلغل بعمق ونفاذ قلوبهم، ويحل محل الخوف، ويصبح هو الباعث الأكبر في جميع ما أتوا به من أعمال العبادة والطاعة.

وتقوم النزعة الروحية لهؤلاء الرجال ومن تلاهم بعد ذلك "على أساس أن أهم صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كل شيء، بل الجمال المطلق والحب المطلق المنبئين في سائر أنحاء الوجود، والعالم - في نظرهم - مظهر من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شك، ولكنه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهي وصورة يتجلى فيها الحب الإلهي، و"الله" الذي صورته أوائل الزهاد بصورة "المعبود" الذي يجب أن يذل له العبد ويخشاه، صورته هؤلاء بصورة "المحبوب" الذي يحبه العبد ويناجيه ويستأنس بقربه ويطمئن إلى جواره ويشاهد جماله في قلبه وفي كل ما ظهر في الوجود من آثاره، بل إن بعضهم ذهب إلى القول بأن الحب الإلهي هو سر خلق الله للعالم؛ لأنه تعالى أراد أن يكشف عن سر جماله الأزلي ليظهره على صفحة

الوجود ليكون دليلاً عليه، وكان من نتائج هذه النزعة ظهور نظرية الحب الإلهي، وذيوعها في أوساط الصوفية على مر العصور^(٥).

والقارئ لنتاج الصوفية النثرى والشعرى يستطيع أن يتبين ملامح هذه النظرية وعناصرها المتعددة في كلامهم عن صلة الحب بالدين، وشواهد الكتاب والسنة في إثبات المحبة^(٦)، وعن درجتى الحب: الدرجة العامة التى يصل إليها جميع المؤمنين، وعمادها الطاعة فى الأمر والنهى، والدرجة الخاصة التى ينالها خواص المؤمنين، وهى تُبنى على الاجتباء الإلهي إذ يخص الله بها من يريد من عباده فيوفقهم إلى محبته حباً خالصاً^(٧)، وكذلك عن حب الله لكافة المؤمنين الذى هو جزاء طاعتهم، وعن حبه لخواصهم الذى هو نوع من الإنعام حيث يخصهم بالقرية والأحوال العلية^(٨) وعن الحب من حيث كونه فطرة فى بنى آدم^(٩)، وعن اختصاص الروح بالحب، وتعلقها بمصدرها الأصلي، وشوقها إليه، وشعورها بالاغتراب والتشرد وهى بعيدة عنه مسجونة بسجن البدن^(١٠)، وعن المحبة الإلهية من حيث كونها منة من الله تعالى يمن بها على من يريد من عبادة^(١١)، وعن خصائص الحب ومقوماته كالصفاء من الطمع، والنقاء من الغرض، والصدق، والإيثار، والموافقة، ومجانبة السلو، والغيرة، وتقديم مراد المحبوب والتجرد من جميع سوى^(١٢)، وكذلك فى كلامهم عن أحوال الحب ومذاقاته كالقبض والبسط، والهيبة والأنس، والتواجد، والوجد، والوجود، والرضا والسرور، والجمع والفرق، والغيبة والحضور، والمحو والإثبات، والقرب والبعد والسكر والشرب، والذوق والرى، وزوال الحجب والكشف بدءاً من اللوائح، فاللوامع، فالطوالع، فالمحاضرة، فالمشاهدة، ثم العرفان^(١٣).

وهذه الموضوعات التى خاض فيها الصوفية تعد بصورة مجملة العناصر الأساسية لنظريتهم فى المحبة، ولكن ثمة آراء وأفكار بل ونظريات

أخرى عديدة تولدت عن نظريتهم تلك دان بها جماعات منهم: كمحاولة الاتصال بالله - سواء كان ذلك اتحاداً أم حلولاً-، وكالعشق، والخلة، وإسقاط التكالييف، وكالجذب، والملازمة وتبادل اللذة^(١٤)، وكوحدة الوجود، والوحدة المطلقة، والحقيقة المحمدية، ووحدة الأديان^(١٥)، وغير ذلك مما يعدّ تأثراً مباشراً من الصوفية بالفلاسفة وأصحاب النحل والديانات الأخرى، وعلى هذا يمكن القول بأن هناك وجهتي نظر بالنسبة للحب الإلهي: إحداهما تأثرت بثقافات أجنبية فلسفية ودينية، وأخرى ظلت بعيدة - إلى حد كبير - عن مثل هذا التأثير.

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس ممكناً في مثل هذا التمهيد عرض آراء الصوفية جميعاً ومناقشتها في المحبة فهي كثيرة لا خصر لها سواء كانت نثراً أم شعراً، إذ "تكلم فيها كل من صفت له الحال"^(١٦) - على حد قول "أبي حامد الغزالي" - ولهذا سوف يقتصر الكلام على عدد قليل من أعلام الصوفية الذين كان لهم تأثير كبير على من جاء بعدهم من صوفية العصر المملوكي مما يوضح - بالإضافة إلى ما سبق ذكره - جوانب الرؤية الصوفية في المحبة الإلهية، والأثر الذي تركته على شعراء الصوفية المعنيين بالدراسة.

ولعل أول شخصية روى عنها شعر فيه ذكر صريح للحب الإلهي هي "رابعة العدوية"^(١٧) - ت ١٥٥ هـ - ففي إحدى مقطوعاتها تذكر أنها أحببت ربها حبين: حباً سمته "حب الهوى" مبعثه منح الله ونعمه وهباته وما تحمله من معانٍ كامنة تقتضي الشكر والامتنان والتعبد، وحباً "هو أهل له" وهو حب التعظيم والإجلال لوجهه العظيم الذي تتمنى مشاهدته بعد أن يرفع الله الحجب عن قلبها، وذلك أقصى أمانيتها، تقول "رابعة":

أحبُّك حبين: حبَّ الهوى وحباً لأتُكَّ أهلٌ لذاكَا

فأما الذى هو حبُّ الهوى فشغلى بذكركَ عمن سواكا
وأما الذى أنتَ أهلٌ له فكشفكَ لى الحجبِ حتى أراكا
فلا الحمدُ فى ذا ولا ذاك لى ولكن لك الحمدُ فى ذا وذاكاً^(١٨)

وقد علق "الغزالي" على هذه الأبيات بقوله: "لعلها أرادت "بحب الهوى" حب الله لإحسانه إليها وإنعامه عليها بحفظ العاجلة، وبحبه لما "هو أهل له" الحب لجماله وجلاله الذى سينكشف لها وهو أعلى الحبين وأقوامهما، ولذة مطالعة جمال الربوبية، وهى التى عبر عنها رسول الله ﷺ حيث قال حاكياً عن ربه تعالى: "أعددت لعبادى الصالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر"^(١٩)، وقد تعجل بعض هذه اللذات فى الدنيا لمن انتهى صفاء قلبه إلى الغاية، ولذلك قال بعضهم: إني أقول: يا رب، يا الله فأجد نلك على قلبى أثقل من الجبال؛ لأن النداء يكون من وراء حجاب، وهل رأيت جليساً ينادى جليسه؟"^(٢٠)

إن المذهب العاطفى عند "رابعة" قد تبلور فى الأبيات السابقة، وهو مذهب الحب المجرد من الهوى، المنزه عن الغرض، غايته مشاهدة الله، واجتلاء طلعتة، ورؤية جماله الأزلى"^(٢١)، وهذا ما كانت "رابعة" تؤكد عليه فى أقوالها سواء أكانت شعراً أم نثراً، "فقد سألتها "سفيان الثوري"^(٢٢) - ذات يوم - ما حقيقة إيمانك؟ قالت: ما عبديته خوفاً من ناره، ولا حباً لجنته، فأكون كالأجير السوء، بل عبديته حباً له وشوقاً إليه"^(٢٣).

هو - إذن - حب مجرد لا يوجهه خوف من نار، أو طمع فى جنّة، بل إن غرضه الأسمى هو الظفر بمشاهدة الله ومطالعة جمال الربوبية، ولعل هذا التجريد هو الذى جعل "رابعة" تتفوق على من تحدثوا فى الحب وما يتصل به ممن سبقوها أو عاصروها، وفى نفس الوقت أفادت أرباب القلوب ممن أتوا بعدها.

أما "سمنون بن حمزة" (٢٤) - ت ٢٥٧ هـ - فأقواله الشعرية والنثرية تكاد كلها تكون وقفاً على المحبة، ولعل هذا هو السبب الذي من أجله اختص بلقب "المحب" من بين جميع معاصريه الصوفيين الذين كانت بغداد تعج بهم آنذاك -.

و"سمنون" يرى - كسائر الصوفية - أن الحب فطرة في الإنسان فطر عليها، وولد بها، وهي كامنة في جبلته، يقول:

جری فی الهوی مُذ کنتُ طفلاً فما لی قد کبرتُ عن التصّابی (٢٥)

بيد أن الروح وإن كانت مفطورة على الحب، فالجسد قد سجن فيها هذه الفطرة، وحبس حبها إلى النبع الأول الذي خلقت منه، وهي دائماً توافقه إلى الانعتاق من أسر الجسد، ومن متطلباته الحسية، وقد تستيقظ "منة الحب" في الإنسان، فيتحرر من حب الأغيار إلى حب الخالق، يقول "سمنون":

وكان فؤادی خالياً قبل حبکم وكان بذکر الخلق یلهو ويمرحُ
فلما دعا قلبی هواک أجابةً فلسستُ أراه فنائك یبرحُ
رُمیتُ ببینِ منک إن کنتُ کاذباً إن کنتُ فی الدنیا بغيرک أفرحُ (٢٦)

و"سمنون" مستعد للاختبار في مصداقية حبه، وفي إخلاصه فيه، فأمر الحب عزيز جليل ينبغي أن يضطلع به قلب كبير، يقول:

ترید منی اختبارَ سرّی وقد علمتَ المرادَ منّی
ولیس لی فی هواک حظٌّ فكيفما شئتَ فامتحنی (٢٧)

ويقول:

أنا راضٍ بطولِ صدّک عنّی لیس إلا أن ذاک هواک
فامتحنُ بالجفا صبری علی الـ ودّ ودعتنی معلّقاً برجاک (٢٨)

ويقول:

ولو قیل طأ فی النارِ أعلمُ أنه رضا لك أو مدُّ لنا من وصالك

أَقْدَمْتُ رَجُلِي نَحْوَهَا فَوَطِئْتُهَا سُرُوراً لَأَنِّي قَدْ خَطَرْتُ بِبَالِكُهَا (٢٩)

استسلام تام، وانقياد سعيد للمحبوب من جانب المحب، "فالمحبة بلاء كل كريم، ومن كانت همته أعلى، كانت محبته أصفى بل أوفى، فالمحبة بلاء لا يُرجى شفاؤه، ومقام لا يُعرف داؤه؛ لأن هناك غريماً يلزمك لا يسبرح، ورقياً من المحبوب يستوفى له منك دقائق الحقوق في دوام الأحوال، والمحبون يبذلون المهج في المحبوب من غير كراهة، ويبذلون الأرواح في الذب عن المحبوب من غير ادخار شظية من الميسور (٣٠).

وها هو ذا "أبو علي الروذباري" (٣١) - ٣٠٢ هـ - على أتم الاستعداد لبذل روحه في سبيل محبوبه حتى ولو كان في ذلك هلاكها، ففي الهلاك حياتها الحقيقية إذ بالموت يستطيع شهود الحق، وروح "الروذباري" تنقطع شوقاً إلى المحبوب، وتحترق بنار الاغتراب والتشرد وهي بعيدة عنه في هذه الدنيا، وعلامة الشوق - كما يقول "أبو عثمان الحيري" -: "حب الموت مع الراحة" (٣٢)، فقد أصبح الموت يقترب بما ينال من عون على المشاهدة، يقول "الروذباري":

روحي إليك بكُلِّها قد أجمعت لو أن فيك هلاكها ما أقلعت
تبكي إليك بكلها من كُلِّها حتى يقال من البكاء تقطعت (٣٣)

فالروح فيض من الله ومنة منه، ولما كانت كذلك، فإن الوفاء من طبعها، وبذلها في الحب أمر طبيعي، فهي منه وإليه، يقول:

إني أجلك من روحي وأبذلها فداءً عبدك روح أنت واهبها
وكيف تقديك روح أنت واهبها وقد مننت على من يفتديك بها (٣٤)

ويشير "الروذباري" إلى شرط مهم من شروط المحبة الخالصة، وهو وجوب فناء المحب في المحبوب، وتجرده عن كل سبب وكل غاية، فلا محبة إلا إذا خلا قلب المحب من جميع السوى، أو كما يقول "القشيري": "من

شروط المحبة امتحاء كليتك عنك، واستهلاكك فى محبوبك، وأن تباشر المحبة جميع أجزائك، وتتخلل سرك حتى لا يكون فيك مساغ للغير" (٣٥)، يقول "الرونبارى":

مَنْ لَمْ يَكُنْ بِكَ فَانِيَاً عَنْ حُبِّهِ وَعَنِ السَّهْوِ وَالْأَنْسِ بِالْأَحْبَابِ
أَوْ تَيْمُنَةً صَبَابَةً جَمَعَتْ لَهُ مَا كَانَ مُقْتَرِقاً مِنَ الْأَسْبَابِ
فَكَأَنَّهُ بَيْنَ الْمَرَاتِبِ وَقَافٌ لِمَتَالِ حِظٍّ أَوْ لِحَسَنِ مَأْبٍ (٣٦)

ومن شروط المحبة كذلك وجوب سترها، وصون سرها عن الغير، إنها سر بين الحبيب والمحِب، وإذا كان المحب فى حبه البشرى يستعين على إدامة حبه بالكتمان فإن "الرونبارى" - كصوفى - أخلق بكتمان حبه الإلهى، فالعبد إذا ناء بحب خالقه فلمن يشكوه؟ أيشكوه لمن خلقه؟، إنه "لا خير فى شكوى إلى غير مشتكى" (٣٧) - على حد قول أحدهم - إنه يلتبس القدرة على كتمان حبه من الحبيب نفسه، فهو الذى خصه بهذه المنّة، وهو الذى يقوى إرادته على حملها يقول:

بِكَ كَتْمَانٌ وَجَدَهُ بِكَ عَنَّةٌ لَكَ مَنَّةٌ وَعَنْكَ مَالَكٌ مَنَّةٌ
مَنْ إِذَا لَاحَ لَاحَ لَمْ يَشُقْ لَمْ يَشُقْ هَامٌ وَجَدَاً عَلَيْكَ إِنْ لَمْ تَكُنْ
وَإِذَا أَفْلَ الْأَفْـوَلُ بَيِّنٌ بَانَ عَنَّةً فَبَانَ إِنْ لَمْ تُبَيِّنْ
يَا فَتَى الْحَبِّ بَلْ يَا فَتَى الْحَقِّ سَوَى عَنْكَ مَسْتَوْدَعٌ لَدَيْكَ فَصْنَةٌ (٣٨)

وإذا كان "الرونبارى" قد اشترط - ككثير من الصوفية - وجوب ستر الحب، وصون أسرارهِ عن الذبوع، فإن "الجلاج" (٣٩) - ت ٣٠٩ هـ - لم يعبا بذلك، فأفشى أسرار حبه، واعتبر ما ينتظره من أذى على أيدى عاذليه شيئاً ضئيلاً بجانب هذا الحب، حتى ولو كان الذى ينتظره هو الحنف، إنه - حينئذ - آية النجاة ودليل الفداء، "ولا أشك فى أن "الجلاج" متأثر فى هذا بالنظرة المسيحية التى تضى على "المسيح" فكرة "المخلص" ولا أشك كذلك

أن "الحلاج" قد تأثر بتلك النظرة حين وضع نصب عينيه أن تنتهى حياته بأيدى البشر، فأفضى المكنون حتى تتم له بغيته^(٤٠)، يقول "الحلاج":

الحب ما دام مكتوماً على خطرٍ وغاية الأمن أن تدنو من الحذرِ
وأطيب الحب ما تم الحديث به كالنار لا تؤتى نفعاً وهى فى الحجر^(٤١)

وإذا كان "الروذبارى" قد اشترط لصدق المحبة فناء المحب فى حبه أى تجرده عن حب السوى إلى حب المحبوب وحده، فإن "الحلاج" قد تعدى هذا وتكلم صراحة فى اتحاد المحب بالمحبوب (صعوداً أو هبوطاً)، وصحب هذا كلام فى اللاهوت والناسوت لأول مرة فى تاريخ التصوف^(٤٢)، فقد "فلسف" "الحلاج" العبارة المشهورة التى تقول "خلق الله آدم على صورته"، ففسرها فى ضوء نظرية حلولية هى أشبه ما تكون بنظرية النصارى فى طبيعة "المسيح"، وتجاوز حدود النظرية المسيحية إلى نظرية فى طبيعة الإنسان بوجه عام، فالإنسان فى نظره صورة الله - بإرجاع الضمير فى قوله "على صورته" إلى الله لا إلى الإنسان - صورة الله التى أخرجها من نفسه فى الأزل، وبواسطته أعلن عن مكنون سره وجماله، وهذه الصورة فى مظهرها الخارجى مؤلفة من طبيعتين "الناسوت" وهو الناحية البشرية، و "اللاهوت" وهو الناحية الإلهية، وقد مزجت الطبيعتان مزجاً تاماً بحيث نستطيع أن نقول: "إن هذه تلك، وتلك هذه"^(٤٣) أما عن المعنى الأول فيقول الحلاج:

سبحان من أظهر ناسوته سرُّ سنا لاهوته الثاقبِ
ثم بدا فى خلقه ظاهراً فى صورة الأكل والشاربِ
حتى لقد عاينه خلقه كلحظة الحاجب بالحاجب^(٤٤)

وأما عن المعنى الثانى فيقول:

مزجت روحك فى روحى كما تمزج الخمرة بالماء الزلالِ
فإذا مسك شئى مسنى فإذا أنت أنا فى كل حال^(٤٥)

ويقول:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدننا
فإذا أبصرتني أبصرتك وإذا أبصرتك أبصرتنا^(٤٦)
وقد "استتبع كلام "الحلاج" في الحب الإلهي كلاماً آخر في النور
المحمدى"^(٤٧) إذ لما كان الحب يعود إلى الفطرة، فقد رتب على ذلك أن
محمدًا وهو حبيب الله أصل الأنوار والموجودات جميعها، فمنه انبثقت منذ
الأزل أنوار النبوات ومنه صدرت كافة الموجودات^(٤٨).

أما "ابن الفارض"^(٤٩) - ت ٦٣٢ هـ - فقد استوعب الحب ظاهره
وباطنه، واستغرق الجمال جوارحه وجوانحه، فلم يكن يحب الله في ذاته
فحسب، ولم يتغن بجمال الله الذات الإلهية المطلق فحسب، وإنما هو يحب كل
شيء، وينجذب إلى كل جميل، ويقبل على كل ما في الوجود على أنه مشاهد
من المشاهد التي يتجلى فيها تلك الجمال الإلهي المطلق.^(٥٠)

وهو فيما عبر عنه من طبيعة حبه، وما لقيه في سبيل هذا الحب، يرى
أنه ليس هناك أحد من المحبين قد بلغ منزلته في الحب - سواء كان هؤلاء
المحبون من السابقين عليه، أو من المعاصرين له، أو من اللاحقين به - فهو
بالنسبة لهم جميعاً المثل الأعلى الذي ينبغي أن يقتدوا به، ويأخذوا عنه يقول:
قل للذين تقدّموا قبلي ومَن
بعدي ومَن أضحي لأشجاني يَرى
عني خذوا وبى اقتدوا، ولئى اسمعوا وتحثّثوا بصبابتى بين الورى^(٥١)
وهو "يرى أنه بحكم منزلته هذه في الحب، قد فاق كل من سبقه في
سبيله ونسخ بحبه آية العشق من قبله، فالمحبون كلهم جند له، يأترون
بأمره، وتلاميذ يأخذون عنه، ويهتدون بهديه"^(٥٢)، يقول:

نسختُ بحبى آية العشق من قبلى فأهل الهوى جُندى وحكمى على الكل
وكل فتى يهوى فإنى إمامه وإنى برئ من فتى سامع العذل

ولى فى الهوى علم تجل صفاته ومن لم يفقه الهوى فهو فى جهل^(٥٣)
وليس غريباً أن يدعى "ابن الفارض" زعامة المحبين جميعاً وقد تمكن
الحب من قلبه بحيث أصبح مذهباً له لو انحرف عنه، لكان معنى هذا ارتداده
عن دينه، يقول:

وعن مذهبى فى الحب مالى مذهب وإن ملت يوماً عنه فارقت ملتى^(٥٤)
إنه "يكشف فى هذا البيت عن حقيقة مذهب الصوفى" الحب الإلهى
"الذى اتخذه موضوعاً لديوانه"^(٥٥)، سجل فيه مشاعره ومواجهته عبر أمواج
هذا الحب الذى كان يسقطه أحياناً كثيرة فى هوى الاتحاد ووحدة الوجود
والحقيقة المحمدية فهو يعشق جمال الذات الإلهية، وجمال أول تعين صدر
عنها (الحقيقة المحمدية وأثارها)، والأساس الأول فى حبه (يتمثل) فى فكرة
الخلق الصادر عن الحب أما الأساس الثانى (فيتمثل) فى فكرة الوحدة التى
تلتقى معها الاثنينية والكثرة أيضاً^(٥٦).

هذا هو موضوع الحب عند "ابن الفارض"، وقد مر بمراحله الأولى فى
مجرته الصوفية إلى الله مشوباً بنقص مرده شوائب الحس التى تمثلت فى
"رغبته بالظفر من المحبوبة الحقيقية برويتها أو سماع كلامها، و حاجته إلى
كمال سكره الذى يعينه على أن يتخلص من إنيته"^(٥٧) يقول:

هوى قبل يقلى الحب منى بقية أراك بها لى نظرة الملقب
ومنى على سمعى بلن إن منعت أن أراك فمن قبلى لغيرى لذت^(٥٨)
فعندى لسكرى فاقة لإفاقية لها كبدى لولا الهوى لم تقئت^(٥٩)

وفى المرحلة الثانية تنفى نفسه عن أوصافها فناء تستغرق معه فى
ذات المحبوبة، وينتهى هذا الاستغراق إلى أن ينكشف لها من الأسرار ما لم
يكن يكشف من قبل، وذلك لأن نفس المحب بتجردها عن أوصافها، وفنائها
عن حظوظها من المحبوبة، قد رجعت إلى حالتها الأولى من الصفاء الذى

كان لها قبل أن تتصل بالبدن، فاستطاعت أن تشهد في حالة الفناء أنها عين محبوبتها^(٦٠)، يقول:

فَأَفْتَى الْهَوَى مَا لَمْ يَكُنْ ثُمَّ بَاقِيَا هُنَا مِنْ صِفَاتِ بَيْنِنَا فَاضْمَحَلَّتْ
وَشَاهَدَتْ نَفْسِي بِالصِّفَاتِ الَّتِي بِهَا تَحَبَّبْتُ عَنِّي فِي شُهُودِي وَحُجُبَتِي^(٦١)
أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي التي تحقق فيها بشهود نفسه ومحبوبته معاً على غير تمايز ولا اختلاف، بل على أنها شيء واحد، "لقد أصبح فانياً عن نفسه باقياً بمحبوبته إلى الحد الذي أحس معه أن وجوده صار عين وجود محبوبته"^(٦٢).

جَلَّتْ فِي تَجَلِّيْهَا الْوُجُودَ لِتَظْهَرِ فَعِنِّي كُلُّ مَرْتَبَةٍ أَرَاهَا بِرُؤْيَتِي
وَأَشْهَدْتُ غَيْبِي إِذْ بَدَتْ فُوجِدْتُ هُنَاكَ إِيَّاهَا بِجَلْوَةِ خَلْوَتِي^(٦٣)
لقد تجلت محبوبته الرمزية، فصار يراها في كل موجود، وحين انكشف الحجاب عن باطنه شهد أن ذاته هي عين ذات المحبوب، يقول:
لَهَا صَلَوَاتِي بِالْمَقَامِ أَقْيَمُهَا وَأَشْهَدُ فِيهَا أَنَّهَا لِي صَلَاتُ
كَلَانَا مُصَلٍّ وَاحِدٍ سَاجِدٍ إِلَى حَقِيقَتِهِ بِالْجَمْعِ فِي كُلِّ سَجْدَةٍ
وَمَا كَانَ لِي صَلَواتِي سِوَايَ وَلَمْ تَكُنْ صَلَاتِي لِغَيْرِي فِي أَدَا كُلِّ رُكْعَةٍ^(٦٤)
والله يتجلى في العالم في صور مادية أو روحية مختلفات فكل شكل من الحب يُقصد به الله، وكل مظهر طبيعي يمثل صفة من صفات الألوهية^(٦٥)، يقول:

وَفَارِقُ ضَلَالِ الْفَرَقِ، فَالْجَمْعُ مُنْتَبِجٌ هُدًى فَرَقَةٍ بِالْإِتِّحَادِ تَسَدَّتْ
وَصَرَخٌ بِإِطْلَاقِ الْجَمَالِ وَلَا تَقُلْ بِتَقْيِيدِهِ مِثْلًا لَزُخْرَفِ زَيْنَبَةٍ
فَكُلُّ مَلِيحٍ حُسْنُهُ مِنْ جَمَالِهَا مُعَارٌ لَهُ، أَوْ حُسْنُ كُلِّ مَلِيحَةٍ
بِهَا قَيْسُ لُبَّتِي هَامَ، بَلْ كُلُّ عَاشِقٍ كَمُجَنَّبُونَ لَيْلَى أَوْ كُنَيْرُ عَزْرَةٍ
فَكُلُّ صَبَا مِنْهُمْ إِلَى وَصْفٍ لِبْسِهَا بِصُورَةٍ مَعْنَى لَاحٍ فِي حُسْنِ صُورَةٍ

وما ذاك إلا أن بدت بمظاهر
بدت باحتجاب واختفت بمظاهر
وتظهر للعشاق في كل مظهر
ففي مرة لبنى وأخرى بثينة
كذلك بحكم الاتحاد بحسنها
كما لي بدت في غيرها وتزيت^(٦٦)
فظنوا سواها وهي فيهم تجلت
على صيغ التلوين في كل برزة
من اللبس في أشكال حسن بدعة
وأولة تدعى بعزة عزت
وهذه الوحدة لا تظهر في الأشخاص فقط، بل في مظاهر الطبيعة

المختلفة فالله يتجلى في كل شيء، يقول "ابن الفارض":

تراه إن غلب على كل جارحة
في نعمة العود والنأي الرخيم إذا
وفي مسارح غزلان الخمائن في
وفي مساقط أسداء الغمام على
وفي مساحب أنيال النسيم إذا
وفي التثامى ثغر الكأس مرشفاً
في كل معنى لطيف رائق بهج
تألفا بين الحان من الهزج
برد الأصائل والإصباح في البلح
بساط نور من الأزهار منتسج
أهدى إلى سحيراً أطيب الأرج
ريق المدامة في مستنزه فرج^(٦٧)

وهكذا وصل "ابن الفارض" في حبه إلى القول بوحدة الوجود، وكذلك
إلى الحقيقة المحمدية^(٦٨)، وانتهى به انمطاف إلى القول بوحدة الأديان كنتيجة
حتمية لنظرية وحدة الوجود، يقول:

وإن خر للأحجار في اليد عاكف
وإن عبد النار المجوس وما انطفئت
فما قصدوا غيري، وإن كان قصدهم
وما زاغت الأبصار من كل ملء
فلا تعد في الإنكار بالعصية
كما جاء في الأخبار في ألف حجة
سواي وإن لم يظهر وأ عقد نية
ولازغت الأفكار في كل لحظة^(٦٩)

وهذا هو عين ما قاله "شانكارا": "اعبد الله في أي معبد شئت، واركع
أمام أي إله بغير تفريق"^(٧٠)، وهو - أيضاً - عين ما قاله "ابن عربي"^(٧١) - ت

٦٣٨هـ - ووصل إفيه في حبه، فقد صار قلبه هيكلًا لجميع المعتقدات والعبادات، يقول:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلانٍ وديرٍ لرهبانٍ
وبيتٍ لأوثانٍ وكعبة طائفٍ والأواحِ توراةٍ ومصحف قرآنٍ
أدينُ بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني (٧٢)

والسبب في ذلك أن الحب عند "ابن عربي" هو أصل العبادة وسرّها وجوهرها " إذ لا معبود إلا وهو محبوب، ولولا الحب ما عبدَ شيء من إنسان أو شجر أو كواكب أو صنم؛ لأن الشيء لا يُعبد إلا بعد أن يخلع عليه العابد لباس التقديس، وهو لا يقدره إلا بعد أن يحبه ويتفانى في حبه، فالمعبود والمحبوب - إذن - عين واحدة وإن اختلفت عليها الأوصاف، فإنك تسميها معبوداً من وجه، ومحبوياً من وجه آخر، والمسمى واحد في الوجهين، والنتيجة التي يخلص إليها "ابن عربي" هو أن المحبوب على الإطلاق هو عينه المعبود على الإطلاق؛ لأنه هو الظاهر بصورة كل ما يُحب وما يُعبد" (٧٣) وفي هذا يقول:

وحق الهوى إنَّ الهوى سببُ الهوى ولو لا الهوى في القلب ما عبدَ الهوى (٧٤)
فهو يقسم بقُدسية الهوى (الحق كما يزعم)، إنه الهوى الساري في جميع مراتب الوجود، المعبود في جميع صورته، وهو علة الحب في جزئياته وأشكاله، وأنه لولا وجوده وتجليه في صور المعبودات، وفي قلوب العابدين ما عبدَ معبود ولا وجدَ عابد، إنه اسم آخر من أسماء الله، "وأعظم مجلي يُعبد فيه الحق وأعلاه هو الهوى" (٧٥)؛ لأنه أساس كل عبادة، والمعبود الحقيقي في كل صور ما يُعبد "فلا يُعبد شيء إلا بالهوى، ولا يُعبد هو إلا بذاته" (٧٦) قال تعالى: ﴿ أَفَرَأَيْتَ مَنْ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ ﴾ (٧٧)؛ وهو أعظم معبود، وفيه أقول: وحق الهوى.. (البيت السابق) (٧٨) وحول بقية الآية يضيف "ابن

عربي: "قال الله تعالى: ﴿وَأَضَلُّهُ اللَّهُ عَلَى عِلْمٍ﴾^(٧٩) أما أن الله أضله على علم فمعناه أنه حير العابد لهواه لظهوره وتجليه في صور الهوى ومراتبه، وذلك الإضلال مبنى على علم من الله"^(٨٠) أى أن المراد من الآية - فى رأيه - على علم من العابد لهواه تجلياته فى تلك الصور "والعارف المكمل من رأى كل معبود مجلى للحق، يُعبد فيه"^(٨١) "فالمحب العارف - فى نظره - هو الذى نظر إلى الوحدة فى الكثرة، ووضع الألوهية فى موضعها أى فى الواحد المعبود فى صور جميع الآلهة المعبودين"^(٨٢).

فجميع المعبودات مجال ومظاهر لعين واحدة فى الوجود فيما لا يتناهى من الصور، وجميع المعبودين صور ومجال للمعبود الواحد الحق، يقول "ابن عربى": "معنى قوله تعالى: ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾^(٨٣) أى حكم وقدر أنكم لن تعبدوا شيئاً إلا أن يكون ذلك الشيء مجلى من مجالى الله"^(٨٤).

بيد أن "ابن عربى" يحذر أن يقصر العابد معبوده على صورة بعينها يقول: "إياك أن تتقيد بعقد مخصوص، وتكفر بما سواه، فيفوتك خير كثير، بل يفوتك العلم بالأمر على ما هو عليه، فكن فى نفسك هوى لصور المعتقدات كلها، فإن الله تعالى أوسع وأعظم من أن يحصره عقد دون عقد"^(٨٥).

ومن هنا صار قلب "ابن عربى" قابلاً كل صورة؛ "لأن الله تعالى فى أبنية كل جهة، وما ثم إلا الاعتقادات، والكل مصيب، وكل مصيب مأجور، وكل مأجور سعيد، وكل سعيد مرضى عنه، وكل مرضى عنه محبوب؛ لأنه محب"^(٨٦)، ولذلك دان "ابن عربى" بما سماه "دين الحب".

هذا هو الجانب الأول فى قضية الحب الإلهى عنده وهو حب الخلق للحق أما الجانب الثانى فهو حب الحق للخلق، و"ابن عربى" يرى أن الحق يبادل الخلق حباً بحب وشوقاً بشوق، فيقول: "الحب الإلهى لنا قسمان: أن

يحبنا الله لنا، أو أن يحبنا لنفسه، أما حبه إيانا لنفسه، فهو قوله عن نفسه:
أحببت أن أعرف فخلقت الخلق "أما حب الله إيانا لنا (أى حبنا بنا نحن) فكان
بأن عرفنا الأعمال التى تؤدى إلى سعادتنا، ثم إلى نجاتنا من الأمور التى لا
توافق أغراضنا ولا تلئم طباعنا"^(٨٧).

فالحق يحب الخلق؛ لأن الخلق صورته ومجاليه، وبهذه الصور تظهر
صفاته فهو حب ذاتى ينعكس منه إليه عن طريق الصور التى هى بالنسبة
إلى الحق كالمرايا التى يرى الحق فيها نفسه^(٨٨).

من هنا اعتبر "ابن عربى" أن الحب سبب الخلق، فالحق فى أزليته
أحب أن يُعرف، فخلق الخلق أى تجلى فى صورهم، وكان حنينه إلى الظهور
على مسرح الوجود الخارجى علة خلقه للعالم، ولكن الحق الذى حن إلى
الظهور فى صور أعيان الممكنات يحن دائماً إلى عودة تلك الصور إليه،
وهذا هو عين حنين الخلق إلى الحق؛ لأن المشتاق عين المشتاق إليه فى
الحقيقة وإن كان غيره فى الظاهر.

"فالحب - إنن - علة ظهور الصور، وعلة اختفائها، علة وجودها،
وعلة اختفائها، وهو حال موجودة دوماً، متبادلة بين الحق والخلق؛ لأن الحق
دائم الظهور فى صور الخلق يدفعه إلى ذلك الحب الكامن فيه نحو الظهور،
والخلق دائم الفناء فى الحق يدفعه إلى ذلك الحب الكامن فيه نحو التحلل من
الصور والرجوع إلى الأصل، هذه هى دائرة الوجود، أولها حب وافتراق،
وآخرها حب وتلاق، ومحور الدائرة هو الحق، ومحيطها ما لا يُحصى عدده
من مجالى الوجود، الكل يخرج من المركز، والكل يعود إليه"^(٨٩).

يترتب على ما تقدم أن المحبوب على الحقيقة فى جميع ما يحب هو
الحق الذى يتجلى فى جميع صور الممكنات و"ابن عربى" حينما تغنى بحب
"لبنى" و"هند" و"سعدى" وغيرهن، إنما يتغنى بالجمال الإلهى الشامل فيهن،

حينما يبتهن حبه وأشواقه، فإنما يتجه بحبه وأشواقه إلى الذات الإلهية اللاتى
هن صور منها.

وليس هذا الأمر وفقاً على محبوباته من النساء، بل يشمل جميع صور
الممكنات مادية كانت أو معنوية فقد صار قلبه قابلاً لكل صورة.

تلك كانت نبذة مجملة عن نظرية، "الحب الإلهي" فى التصوف
الإسلامي مع عرض نماذج لها ذات مجموعتين: الأولى كانت بمنأى عن
التأثيرات الأجنبية (فلسفية أو دينية) ومن ممثليها "رابعة" و"سمنون"
و"الرونبارى"، والثانية خضعت لمثل هذه التأثيرات، وكان من ممثليها
"الحلاج" و"ابن الفارض" و"ابن عربي".

وقد استمر هذان الاتجاهان إبان العصر المملوكى إذ ظهر كل منهما
واضح جلياً فى نتاج صوفيته (شعراً كان أم نثراً)، وهذا ما سوف يتضح
خلال الصفحات التالية.

"قشهاب الدين ابن الخيمي"^(٩٠) - ت ٦٨٥ هـ - يكاد الحب الإلهي أن
يستغرق أكثر شعره، "وتدور معانيه حول موضوعات الشوق إلى الحبيب،
وما يعانية الشاعر أو العاشق من آلام مبرحة فى سبيل محبوبه مع التأكيد
على صفات الوفاء، والتوحد فى الحب"^(٩١)، يقول:

| | |
|-------------------------------|--|
| يا مطلباً ليس لى فى غيره أربأ | إليك آل التقصى وانتهى الطلب |
| وما أرائى أهلاً أن توصلنى | حسبى علواً بأتى فيك مكتئب |
| لكن يئازع شوقى تارة أدبى | فاطلب الوصل لما يضعف الأدب |
| ولست أبرح فى الحالين ذا قلق | نام وشوقى له فى أضلعى لهب |
| ومدمع كلما كففت صيته | صوتاً لذكرك يعصينى وينسكب |
| ويدعى فى الهوى دمعى مقاسمتى | وجذى وحزنى ويجرى وهو مختضب |
| كالطرف يزعم توحيد الحبيب ولا | يزال فى ليله للنجم يرتقب ^(٩٢) |

وكما هي عادة شعراء الصوفية في استيحاء الأجواء الإسلامية من ذكر الأماكن المقدسة وغير ذلك^(٩٣)، يعرض "ابن الخيمي" لذكرى الحب ومذاقاته في هذه الأماكن فيتحدث عن تعلقه وهيمانه بها، وعن شوقه العارم لمحبوبه، ووجده الغامر به، وعن سعادته الجمة وهو في تلك الحال، يقول:

| | |
|---------------------------------|---|
| يا صاحبي قد عذمتُ المُسعدين فما | عثنى على وصبي لا مستك الوصبُ |
| بالله إن جرتُ كئيباً بذى سلم | قف بي عليها وقل لي هذه الكئيبُ |
| ليقضى الخدُّ من أجراءها وطراً | في تربها ويؤدى بعض ما يجبُ |
| وملُ إلى البان من شرقى كاظمة | فلى إلى البان من شرقها أربُ |
| وخذ يميناً لمغنى تهذى بشذى | نسيمه الرطب إن ضلت بك النجبُ |
| حيث الهضاب وبطحاها يروضها | دمعُ المخبين لا الأنداء والسحبُ |
| أكرم به منزلاً تحميه هيئته | عنى وأنواره لا السمر والقضبُ |
| دعنى أعلل نفساً عز مطلبها | فيه وقلبا لغبر ليس ينقلبُ |
| نفيه عاينتُ قدماً حسن من حسنت | به الملاحه واعتزت به الرتبُ |
| دنا وأنى وعزُ الحسن بخبئة | على ونلى والأحلاك والرهبُ |
| أحيا إذا مت من شوق لرؤيته | لأننى لهواه فيه منتسبُ |
| ولست أعجب من جسمى وصحته | فى حبه إنما سُقمى هو العجبُ |
| يا لهف نفسى لو يجذى تلهفيا | غوثاً وواحرى لو ينفع الحربُ |
| يمضى الزمان وأشواقى مضاعفة | يا للرجال ولا وصل ولا سببُ |
| هبت لنا نسمات من ديارهم | لم يبق فى الركب من لا هزه الطربُ |
| كدنا نظير سروراً من تذكرهم حتى | لقد رقصت من تحت النجبُ |
| يا بارقاً بأعالى الرقمتين بدا | لقد حكيت ولكن فاتك السببُ ^(٩٤) |

ويقف "ابن الخيمي" فى ضراعة متوسلة متمثلاً لما يشاؤه المحبوب، راضياً منه بالبعد والهجر والاحتجاب، فحسبه أن المحبوب يملأ عليه كل

كيانه، فهو قريب منه على رغم البعد، متصل به على رغم الهجر، مشاهد
بسرّه حسنه على رغم الاحتجاب:

| | |
|-----------------------------------|---|
| إن كان يرضيهم إبعادُ عبيدهمُ | فالعبدُ منهم بذاك البعدِ مُقْتَرِبُ |
| والهجرُ إن كان يرضيهم بلا سببٍ | فإنه من لذِيذِ الوصلِ مُحْتَسِبُ |
| وإن همُ احتجبوا عني فإن لهمُ | في القلبِ مشهودَ حسنٍ ليس يَحْتَجِبُ |
| قد نزهَ اللطفُ والإشراقُ بهجَّتَه | عن أن تمنعها الأسرارُ والحُجُبُ ^(٩٥) |

إن نفس الشاعر قد صفت بهذا الحب، فإذا هي تشرق بنور الفيض
الإلهي، وإذا قلبه تتألم عليه الواردات الربانية، فيتحول ليله إلى نهار؛ "لأن
القلب إذا غمرته أنوار التجلي مُتَّعَ نهاره فلا ليل"^(٩٦)، فقد أدرك من المعارف
والحقائق ما جلب اليقين إلى عقيدته؛ ولهذا فلن يحيد عن حبه أبداً، ولن يسمع
لعاذله مهما اكتوى بنار صبابته، ففي سبيل محبوبه يهون الألم، ويعذب
العذاب، ويحلو السقم، يقول "ابن الخيمي":

| | |
|------------------------------------|--|
| كلفْتُ ببدري في مَيَادِي الدجى بدا | فعاد لنا ضوءُ الصباح كما بَدَا |
| وحجَّبَ عنا حسنةَ نورٍ حسنه | فمن ذلك الحسنِ الضلالةُ والهُدَى |
| فيا عاذلي دَعْنِي ونارَ صبابتي | عليه فإنني قد وجدتُ بها هدى |
| وهاك يدي إني على ترك حبه | مدى الدهر لا أعطيك يا عاذلي بدا |
| فما العيشُ إلا أن أبيتَ مواصلاً | لبدري أو في حب بدري مُشْهِداً |
| فيا نارَ قلبي حبذا أنتَ مُنْطَلِي | ويا دمعَ عيني حبذا أنتَ مَوْرِدَا |
| ويا سَقَمِي في الحب أهلاً ومرحباً | ويا صحةَ السُّلْوانِ شأنك والعدا |
| فلستُ أرى عن مِلَّةِ الحب مائلاً | وكيف ونورُ العامرية قد بدا ^(٩٧) |

و"ابن الخيمي" يستعير هنا- كما هي العادة لدى شعراء الوجد- معاني
الشعراء العذريين وخاصة "المجنون"، فهم يجدون في العذاب سعادة، وفي
الملامة حلاوة؛ لأنهما في سبيل المحبوب، ويتسامى شعور المحبة فتخلط

أحاسيس العذاب والشقاء بأحاسيس النعيم واللذة أو هكذا يحيلها الحب
بإكسیره^(٩٨)، فتستعذب شدة الوجد، وتحلو حرقة الشوق.

وإذا كان "ابن الخيمي" قد تسامى بالصفات الحسية للجمال، وجردها
للمعاني الصوفية، فكذلك يفعل "تاج الدين ابن عطاء الله السكندري"^(٩٩) - ت
٧٠٩هـ - حين تحدث عن "سلمى" كرمز للعلو، يقول:

| | |
|----------------------------|--|
| برزت سلمى بأثناء الخيم | فأرتنا البدر من تحت اليم |
| وإذا الحادون لما أبصروا | وجهها في الليل صباحاً قد ألم |
| وعزناهم وماذا عجب | أن يرى وجه سلمى في الظلم |
| كضياء الصبح أو بدر الدجى | وجهها أكمل نوراً وأتم |
| لو رآها البدر انتهى راجعاً | خجلاً من وجهها ومحتشماً ^(١٠٠) |
| أو رأتها الشمس لم تطلع ضحى | ثم صارت خزن هم وندم ^(١٠١) |

وقد كان "السكندري" في بدايات حياته التصوفية يتعذب بالهجر، فيبقى
الليل ساهراً، راعياً لنجومه، متذكراً لحظات الوصال، ذارفاً الدمع عليها،
مستشعراً الهم والحزن، يقول:

| | |
|------------------------|---|
| عذبت قلبي بهجران به | عذب العشاق قلبي في القم |
| وكسنتي ثوب هم وضنى | صرت بين الناس فيه كالعلم |
| وأبت إلا صدوداً دائماً | فأبى دمعى إلا أن ييم ^(١٠٢) |
| فسهرت الليل أرعى نجمه | أذكر الوصل الذى قد انصرم |
| كلما رمت ليعنى هجعة | قال لى القلب رويداً لا تنم ^(١٠٣) |

لكنه اعتبر ذلك كله من دلائل المحبة الصادقة فالسهاد والسقم، والهم
والضنى، والذل والأسى، والدمع والسهر من شروط العشق ولوازمه، وذلك
حين يقول:

| | |
|----------------------|----------------------|
| ندعى العشق وتأتى ضده | إنما العشق سهاد وسقم |
|----------------------|----------------------|

لازم الباب بذل وأسسى فهما فى العشق شرطٌ يلتزم^(١٠٤)

ويشير "السكندرى" فى قصيدة أخرى إلى تلك المعانى، فيقول:

فلا والله ما طببت حياةً سوى بالقرب من كنف الحبيب
فلا تختز سوى دار لسعدى وعذ عن الأجارع والكثوب
وما لاقى الأحبة مثل بُغدى تفتت منه حبات القلوب
ومن يعشق معززة شروداً فلا يسام مقاساة الكروب^(١٠٥)

لكن "السكندرى" بعدما تقدم فى طريقه الروحى لم يعد يتعذب بالهجر والبعد ولم يعد يلح على دوام الوصلة مع الحبيب، بل هو راض سواء وصله أم قطعه؛ إذ ليس هو مع ما يريد لنفسه، بل مع ما يريد الحبيب له، يقول:

وكنت قديماً أطلب الوصل منهم فلمّا أتانى العلم وارتفع الجهل
تيقنت أن العبد لا طلب له فإن قربوا فضل وإن بعذوا عدل
وإن ظهروا لم يُظهروا غير وصفهم وإن سترُوا فالستر من أجلهم يحلو^(١٠٦)

فمن أخص معانى المحبة أن يكون المحب متحرراً فى حبه عن طلب الحظوظ لأن هذا مظهر إرادته لنفسه، وهو قبيح منه فى السلوك بالقياس إلى ما ينبغى عليه من أن يكون مسقطاً لإرادته وحظوظها على الدوام، وإلى هذا يشير "السكندرى" فى حكمة من حكمه بقوله: "ليس المحب من يرجو من محبوبه عوضاً أو يطلب منه غرضاً، فإن المحب من يبذل لك، ليس المحب من تبذل له"^(١٠٧) ولهذا لا يكمل السالك للطريق فى حبه - حسب رأى السكندرى - إلا إذا كان متحققاً مع المحبة بترك الإرادة والتدبير، والتخلى عن حظوظ النفس بالكالية^(١٠٨)، وهذه الفكرة نتيجة لازمة عن فكرته الموجهة لمذهبه الصوفى بوجه عام، تلك التى تتمثل فى إسقاط الإرادة والتدبير^(١٠٩).

فإذا كان المحب على هذا النحو أى متجرداً من حظوظ نفسه، وعن طلب هذه الحظوظ لها، فقد استوت عنده جميع الأحوال الواردة عليه من

الوصل والقطع، والقرب والبعد، والشهود والحجاب، وغيرها، يقول
"السكندري":

عزمتُ على أن أترك الكون كله وأفقو سبيل الحب والمجتبى يعقو
شهودك تجلو والحجاب لأنه إذا حقق التحقيق صار هو الكشف
وما أحسن الأحباب في كل حالة فله ما يبتدوا، والله ما يخفوا (١١٠)

فجميعها ممن ومواهب إلهية ترد على السالك دون إرادة منه لنفسه،

يقول:

أرى الكل محتاجاً وأنت لك الغنى ومثل من يخطئ ومثل من يعقو
وأنت الذى تبدى الوداد تكرمأ ومثل من يرعى ومثل من يجقو (١١١)

والحكمة من تنوع الواردات على السالك أن يتحرر بها من أغياره
العدمية التى يكون ساكناً إليها من دون الله كحفظ نفسه وتبديره لها ليخرج
بذلك إلى فضاء المعرفة بالله عن طريق اليقين، وإلى هذا يشير فى إحدى
حكمه: "أورد عليك الوارد ليتسلمك من يد الأغيار، ويحررك من رق الآثار،
أورد عليك الوارد ليخرجك من سجن وجودك إلى فضاء شهودك" (١١٢).

فالمراد - إن - تركية نفس المحب لا تحقيق حظوظها، وعليه يجب
ألا يغتر بالواردات فيركن إليها من دون واهبها وهو الحبيب، وعلامة ركون
المحب إليها أن يطلب بقاءها حال وجودها، فهذا ليس من أدب السلوك؛ لأن
أدبه التجرد عن حظ النفس بالكلية، وحول هذا يقول "السكندري" فى حكمه: "
لا تركين وارداً لا تعلم ثمرته، فليس المراد من السحابة الأمطار، وإنما
المراد منه وجود الأثمار، ولا تطلبن بقاء الواردات بعد أن بسطت أنوارها
وأودعت أسرارها فلك فى الله غنى عن كل شيء، وليس يغنيك عنه
شيء" (١١٣).

فجميع الأحوال الواردة على المحب من مواعيد من الله تعالى، وله سبحانه المنع والعطاء.

وما لامرئ عما قضى الله مغلداً وليس له منه الذى يتخير^(١١٤)

إن المطلب من المحب حسب إرادة الحبيب:

مرادى منك نسيان المراد إذا رمت السبيل إلى الرشاد

وكن عبداً لنا والعبد يرضى بما تقضى المولى من مراد^(١١٥)

وبشير "عفيف الدين اليافعى"^(١١٦) - ت ٧٦٨ هـ - إلى هذه الواردات

من حيث كونها مواعيد إلهية لا دخل للعبد فيها، ولا إرادة له منها لنفسه، فيقول:

فإن وصلتنا فالمكارم وصفتها وإن قاطعتنا نحن أدنى وأحقر^(١١٧)

فليس للمحب من أمر هذه المكارم شيء، بل إن شاء المحبوب أعطى وتفضل، أو منع وقدر، وإن شاء أظهر وكشف، أو أخفى وحجب، فإن تفضل وكشف للمحب شيئاً من أنوار الشواهد وأسرار المعارف، فهذا من الطواف كرامته وعنايته له، وحينئذ تحل بقلب المحب السعادة العظمى، ويستشعر الفخار لرضى المحبوب عنه، يقول "اليافعى":

أيا ساعة فيها السعادات تجتلى على وجهها در العنايات تُنثر

ويا ساعة فيها المفاسد ترتقى علاها وخلعات الكرامات تُنشر^(١١٨)

ففى هذه الساعة ورد على قلب شاعرنا وارد قوى من واردات المحبة الإلهية فإذا الحجب ترفع، والأنوار تبدو، ويضىء بها الكون كله، فيهيم قلبه، وتطيب روحه ويذهب عقله، وهذا هو السكر الذى يحصل لأصحاب المواجهين حين يكاشفون بالأنوار والفيوضات^(١١٩) وهو واحد منهم، أحب، فصدق وأخلص، فمن الله تعالى عليه ببعض منحه، وكشف له عن بعض الأسرار، فسعد وشرب، فسكر، وأخذته غيبة السكر الناجمة عن حاله تلك، فقهرته،

وكيف لا تقهره؟ وهى من معين قدسى بل إنه يشير إلى أن سكره حصل منذ
الوهلة الأولى قبل أن يشرب حين ورد عليه هذا الوارد، فغاب عن الوعي،
وتاه فى نشوة سكره، ولم يعد يدرك شيئاً سوى الأنوار والأسرار، وقد وصل
إلى أعلى درجات السكر وهى الرى، إذ تسرمد شربه، فهو فى نشوة طيل
حياته، يقول "اليافعى":

| | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| سقتنا بها سلمى من السراح عندما | بدت فاضاء الكون من جانب الخنز |
| اماطت حجاباً عن بهاء جمالها | فهمتنا سكارى فى المهامسة والقفز |
| شربنا حمياً الحب فى قدس حضيرة | وأكرم بها فى حضرة القدس من خمز |
| لنا عصرت من كرم نور جمال من | سقانا وقد غبنا وخرنا فيما نيزى |
| وضاءت لنا أنوار غيب وشوهدت | أمور" فاعلمنا بها أنها تجرى |
| سكرنا بها من شمها قبل شربها | نشاوى برئها إلى آخر الدهر (١٢٠) |

وقريباً من هذه الأبيات قوله - أيضاً -:

| | |
|--------------------------------|------------------------------------|
| بدا النور من ربع الأحباً بنغمى | فضاء به القاصى من الكون والذانى |
| وفاح به من خدر تُغمى معطراً | له طيب رياها مثيراً لأشجاني |
| ولم ير ذاك النور أعشى بصيرة | ولا شم ذاك الطيب مزكوم حرماني |
| فان أنعمت بنغمى سقت راح وصلها | لأهل الهوى ممن بها مغرم عانى (١٢١) |

وقوله كذلك:

| | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| ونسقى كؤوس الحب فى قدس حضرة | ومنها شمس للمعارف تطلع |
| فتضحى وفيها مشرق النور فشرق | ومكنون أسرار من العلم مودع (١٢٢) |

وهذه المعارف والأسرار عرائس أنوار للمحبين الذين هاموا بمحبتهم
وبجماله المطلق، وسكروا بخمر المحبة الإلهية، لا بالخمر الكثيفة الحسرة
المدنسة بالغول والتأثيم، يقول "اليافعى":

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| عرائس أنوار بدا من بهائها | لمن يجتليها كالبروق الخواطف |
|---------------------------|-----------------------------|

شموسٌ بدت من مَشرقِ الحسن والبَها بنورِ جمالٍ للمحبين شاغف
سُكاري ولم يُسقوا مداماً وإنما سُقوا حباً حسنٍ جلُّ عن وصفٍ واصفٍ (١٣٢)

هذه المحبة الإلهية قد "تنافس فيها المتنافسون، وإليها شخص العاملون،
وإلى علمها شمر السابقون، وعليها تفانى المحبون، وبروح نسميها روح
العابدون فهي قوت القلوب، وغذاء الأرواح، وقرّة العيون، وهي الحياة التي
من حرمها فهو من جملة الأموات، والنور الذي من فقده فهو في بحار
الظلمات، والشفاء الذي من عدمه حلت بقلبه جميع الأسقام، واللذة التي من لم
يظفر بها فعيشه كله هموم وآلام" (١٣٤)؛ ولأنها كذلك تهون في سبيلها النفوس
والأرواح، فشرطها الأول "أن تهب كلك لمن أحببت" (١٣٥) حتى لو زهقت
روحك في سبيل محبوبك، فالموت هو الحياة الحقيقية، إذ به تعود الروح بعد
طول اشتياق إلى عالمها الذي ترى فيه محبوبها، وكفى بالمحب شرفاً أن
يموت من حبه الذي لا يبغى منه شيئاً من نعيم الجنان، بل ما يؤمله أن
يحظى بمشاهدة جمال المحبوب، وفي هذا يقول "اليافعي" مفرقاً بين شهيد
الحب وشهيد السيف:

| | |
|----------------------------------|--|
| قتيلُ الهوى في مذهب الحب والفقر | بلا عَوْضٍ حاشاه من طلبِ الأجرِ |
| سوى رؤية المحبوب في ساعة اللُف | إذا ما قَتيلُ السيفِ عَوْضٌ في الحشرِ |
| فشتانَ ما بين المقامين في العلى | وبين شهيدِ الحبِّ والسيفِ في القدرِ |
| فما طالبٌ مَوْتَى لهُ طال شوقُهُ | وفي حبه قد مات خالٍ عن الصنبرِ |
| كطالبِ مطعمِ الجنانِ وشربها | وملبوسها والخيلِ والخورِ والقنبرِ |
| إذا كنتَ حظيَ والأنامُ حظوظهم | أياديكَ ما نالوا نعيمي ولا فخرى |
| كفى شرفاً مَوْتُ المحبِّ صبابَةً | بِمَوْتِي وفضلاً جلُّ قَدراً عن الحصنِ |
| ويكفيه خمسُ من فضائله بها | بلوغُ المنى عيشاً ومجداً على الدهرِ |
| قتيلُ جمالٍ قد ودَّه برؤيته | ووصلِ وقربِ والتحامِ والسُرِّ |

تميز عن غير بهذى وغيرها وشاركه فيما له نال من أجر (١٢٦)

ولعل الشاعر لا يريد إثبات التفرقة والمفاضلة بين المحب التارك للسيف وقد مات من شدة حبه ووجده وبين شهيد الحرب الذى يموت حاملا له؛ لأنه إذا كان الشرط الأول للمحبة أن يهب المحب كله لمحبيه فهو أحرص على أن يضحي بزوجه ونفسه فى سبيل من يحب، ولا شك أن الحرب فرصة مواتية لإثبات مدى صدق المحب فى محبته، فالمفرقة والمفاضلة تدور حول الأغراض والأعراض، فشهداء الحرب قد يكون نعيم الجنة هو الذى يدفعه للموت فى ساحة الوغى بينما المحب لا يبغي من وراء حبه شيئا، فهو يحب مولاه لا طمعا فى الثواب، بل يحبه لذاته، ومستعد للموت فى سبيله تحقيقا لشرط المحبة وإثباتا لها.

تلك كانت أمثلة من الاتجاه الأول لشعر الحب الإلهى لدى صوفية العصر المملوكى اختيرت من شعر "ابن الخيمي" و"ابن عطاء الله" و"اليافعي" الذين يعدون امتدادا لـ"رابعة العدوية" و"سمنون" و"الرونبارى" الممثلين للاتجاه الأول الذى لم يتأخر بالتيارات الأجنبية دينية كانت أو فلسفية.

أما بالنسبة لشعراء الاتجاه الثانى الذى خضعوا لمثل هذه التأثيرات، فأول من وقع عليه الاختيار من صوفية ذلك العصر هو الشاعر "نجم الدين بن إسرائيل" (١٢٧) - ت ٦٧٧ هـ - الذى كان "يردد مواجيد الصونية الاتحادية (أصحاب مذهب وحدة الوجود)، وكذلك الشوق الدائم للوصل أو الرؤية ويتخذ للتعبير عن هذه الرغبة ثوب العشق المادى عارية، ويصوغ غرامه فى إطار صياغات العذريين، ويردد ألفاظهم ومطارح غرامهم، ويتخذ من هذا كله رموزا لمقصده" (١٢٨)، ففى إحدى قصائده -مثلا- يذكر أن محبة إن أموا به شجر السمر أو الأراك فمقصدهم أن يرى ربه الذى هو فى كل مكان، وهو حين يذكر فى غزله الحمى إنما يريد حماه، وكل من بكى حبيبا

أو دعى غيراً له إنما يبكيه هو ويدعوه؛ لأنه في جميع الأشخاص والأشياء،
فما يعشق الناس أو يعبدون شخصاً أو شيئاً إلا ويعشقونه ويعبتونه" وكان كل
شيء مرآة له إذ يترأى في كل الوجود^(١٣١)، يقول:

| | |
|--------------------------|--|
| إن أم صحتي سمرأ أو أراك | فإنما مقصدهم أن أراك |
| وان ترنمت بذكر الحمى | فإنما عقد ضميري حماك |
| وإن دعى غيرك داع فما | أحسب إلا أنه قد دعاك |
| وإن بكى صبباً حبيباً فما | أحسب إلا أنه قد بكاك |
| ملأت كل الكون عشقاً فما | أعرف قلباً خالياً من هواك ^(١٣٠) |

فالخالق - في رأيه - هو الوجود جميعه: "وكل ما فيه من أشخاص
وأشياء مظاهر له، ولذلك فالشاعر إن تحدث عن جميل أو سأل كائناتاً من
الكائنات إنما يسأل الخالق، ويتحدث عن جماله المشاهد في كل جميل، وهو
إذا سكر فسكره من خمر الحب الإلهي الذي يترنم به وينشده وهو إذا تغزل
في صورة واستشعر وجداً إنما يستشعر الوجد بالجمال الرباني"^(١٣١) وأن
الخالق هو الوجود؛ لأنه حقيقة كل موجود ظهر، فلا كثرة ولا تعدد ولا
انفصال، بل وحدة واحدة يتوهمها الناس كثرة وتعدداً، يقول "ابن اسرائيل":

| | |
|----------------------------|--|
| يا من يشير إليهم المتكلم | وإليهم يتوجه المتظلم |
| وعليهم يخلو التأسف والأسى | ويلذ لوعات الغرام المغرم |
| هذا الوجود وإن تعدد ظاهراً | وحياتكم ما فيه إلا أنتم |
| وإذا نطقت ففي صفات جمالكم | وإذا سألت، الكائنات فعنكم |
| وإذا سكرت فمن مدامة حبكم | وبذكركم في سكرتي أترنم |
| وإذا نظمت تغزلاً في صورة | فلأجل حسنكم المحجب أنظم |
| أنتم حقيقة كل موجود بدا | ووجود هذي الكائنات توهم ^(١٣٢) |

فالله هو الوجود في رأى المتحققين من أمثاله، أما المحجوبون فيتوهمون غير هذا، يقول -مخاطباً ربه-:

وما أنت غير الكون بل أنت عينه ويقهّم هذا السرّ من هو ذائق^(١٣٣)
ولذا "كان جديراً بمقلته أن لا تشكو بعاد الحبيب؛ لأن ذرات الوجود
جميعاً من حوله مظاهر له، فكيف لا تبصره"^(١٣٤) وهو جميع الكائنات،
مُشاهد في كل الأشياء. يقول:

ولو أنني أنصفت لم تشك مقلتي بعباداً وذرات الوجود مظاهر^(١٣٥)
ولأن ذرات الوجود مظاهر وصور للخالق نفسه وهى هو، "قابن
إسرائيل" يتودد لها^(١٣٦) ويبثها حبه وأشواقه فقد حق له عشق الوجود وأهله؛
لأن جميع ما فيه من تعيّنات صورة للجمال الإلهي الذي يراه الشاعر في كل
شئ، فيقول - وهو يشير إلى وصل محبوبه له وسعائه بهذا الوصل
ومذاقائه-:

| | |
|---|---|
| وَأَرْغَمَ عَذَالِي عَلَيْهِ وَحُسْدِي | وَفِي لِي مِنْ أَهْوَاهُ جَهْرًا بِمَوْعِدِي |
| عَلِي مُخْرَمٍ بِالْوَصْلِ لَمْ يَتَعُودِ | وَزَارَ عَلَى شَخْطِ الْمَزَارِ تَطَوُّلاً |
| وَيَا يَرْدَ مَا أَهْدَى إِلَى قَلْبِي الصَّدَى | نَا حُسْنَ مَا أَبْدَى لَعَيْنِي جَمَالَهُ |
| وَيَا نَيْلَ آمَالِي وَيَا نُجْحَ مَقْصِدِي | وَيَا صَدَقَ أَحْلَامِي بِبُشْرِي وَصَالِهِ |
| بَجْدٍ سَعِيدٍ أَوْ بِسَعْدٍ مُجْتَدٍ | تَجَلَّى وَجُودِي إِذْ تَجَلَّى لِبَاطِنِي |
| وَقَدْ عُلِقْتُ كَفَّائٍ جَمْعاً بِمَوْجِدِي | لَقَدْ حَقَّ لِي عَشْقُ الْوُجُودِ وَأَهْلِهِ |
| وَسَامَرْنِي بِالرُّمُزِ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ | فَلَمَّا تَجَلَّى لِي عَلَى كُلِّ شَاهِدٍ |
| وَفِي كُلِّ مَسْمُوعٍ لَهُ لَحْنٌ مَعْبُدٍ ^(١٣٧) | فَفِي كُلِّ مَشْهُودٍ لِقَابِي شَاهِدٌ |

وينقل الشاعر - بعد ذلك - إلى الكلام عن جنات محبوبه، ومشاهدته
له:

ففي كل هيفاء المعاطف غادة وفي كل مصقول السوالف أغيد

وفى كل بدرٍ لاح فى ليلٍ شَعْرِهِ
 وعند اعتساق كلِّ قد مهفَهِفٍ
 وفى الدُرِّ والياقوتِ والطيبِ والحُلا
 وفى حللِ الأثوابِ راقَتِ لناظِرَى
 وفى الراحِ والريحانِ والسمعِ والغنا
 وفى الدوحِ والأنهارِ والزُّهرِ والنُّدى
 وفى الروضةِ الفيحاءِ، تحتَ سَمائِها
 وفى صفوِ رِقراقِ الغديرِ إذا حكى
 وفى اللُهِوِ والأفراحِ والغفلةِ التى
 وعند انتشارِ الشُّربِ فى كلِّ مجلسٍ
 وعند اجتماعِ الناسِ فى كلِّ جمعةٍ
 وفى لمعانِ المشرفياتِ فى الوغى
 وفى المظاهرِ العلويةِ يقول:

وفى الأعوجياتِ العتاقِ إذا انبَرَتْ
 وفى الشُّمسِ تحكى وهى فى برجِ نورٍ
 وفى البدرِ بدرِ الأفقِ ليلةَ تمِّهِ
 وفى أنجمِ زانتَ بهاها كأنها
 وفى الغيثِ روى الأرضَ بعد همودِها
 وفى البرقِ يبدؤُ موهناً فى سحابةٍ
 وفى حسنِ تنميقِ الخطابِ وسرعةٍ
 وفى المظاهرِ المعنويةِ يقول:

وفى رقةِ الأشعارِ راقَتِ لسامِعٍ
 وفى غودِ عيدِ الوصلِ من بعدِ جفوةٍ

على كلِّ غصنٍ مائسِ العطفِ أملدٍ
 ورشقى رضاباً كالرحيقِ المبرَّدِ
 على كلِّ ساجى الطرفِ لدنِ المقلدِ
 بزبرجها من مذهبِ وموردٍ
 وفى سجعِ ترجيعِ الحمامِ المغرَّدِ
 وفى كلِّ بستانٍ وقصرٍ مشيدٍ
 يضاحكُ نورَ الشمسِ نوارها النُّدى
 وقد جعدتهُ الريحُ صفحةً مبرَّدِ
 تمكنُ أهلَ الفرقِ من كلِّ مقصدٍ
 بهيجِ بأنواعِ الثمارِ المنضَّدِ
 وعيدِ وإظهارِ الرياشِ المجدِّدِ
 وفى ميلِ أعطافِ القنا المتأودِ (١٢٨)

تسابقُ وفدَ الرِّيحِ فى كلِّ مطرَدٍ
 ها لدى الأفقِ الشرقى مرآةَ عسجدٍ
 جلتهُ سماءٌ مثلُ صرحِ ممرَدٍ
 نثارُ لالٍ فى بساطِ زبرجدٍ
 قبيلِ نداءِ متهمٍ بعدَ منجدٍ
 كباسمِ ثغرٍ أو حُسامِ مجرَّدٍ
 الجوابِ وفى الخطِّ الأنيقِ المُجَوِّدِ (١٢٩)

بدائعها من مقصرٍ ومقصدٍ
 وفى أمنِ أحشاءِ الطريدِ المشرَّدِ

وفي رحمة المعشوق شكوى محبته
وفي أريحيات الكريم إلى الندى^(١٤٠)
وحالة بسط العارفين وأنسهم
وفي لطف آيات الكتاب التي بها
وفي المظاهر الجلالية يقول:
كذلك أوصاف الجلال مظاهر
ففي سطوة القاضي الجليل وسمته
وفي حدة الغضبان حالة طيشه
وفي صولة الصهباء جار مديرها
وفي الحر والبرد الذين تقسما الز
وفي سر تسليط النفوس بشرها
وفي عسر العادات يشعر بالقضا
وعند اصطدام الخيل في كل موقف
وفي شدة الليث الصؤول وبأسه
وفي جفوة المحبوب بعد وصاله
وفي روعة البين المسيء وموقف الـ
وفي فرقة الآلاف بعد اجتماعهم
وفي كل دار أفسرت بعد أنسها
وفي هول أمواج البحار ووحشة الـ
وعند أيامي بالفرائض كلها
وعند خشوعي في الصلاة لعزة الـ
وحالة إهلال الحجيج بحجهم

وفي رقة الألفاظ عند التوؤد
وفي عاطفات العفو من كل سيد
وتحريكهم عند السماع المقيد
تسم روح الوعد بعد التوؤد^(١٤١)
أشاهده فيها بغير تردد
وفي سطوة الملك الشديد الممرد
وفي نخوة القمر المهيّب المسود
وفي بأس أخلاق النديم المعربد
مان وفي إيلام كل محسن
على وتحسين التعدي ليعتدي
وتكحيل عين الشمس منه بياض
يعثر فيه بالوشيح المنضد
وشدة عيش بالسقام مكد
وفي غيرة من بعد وعد مؤيد
وداع لحيران الجوانح مكبد
وفي كل تشتيت وشمل مبد
وفي طلل بال ودارس معمّد
قفار وسبل بالمزاييب مزبد
وحالة تسليم لسر التعبّد
سمناجى وفي الإطراق عند التهجد
وأعمالهم للعيش من كل قد^(١٤٢)

لقد صار قلب الشاعر قابلاً لكل ما فى الوجود من أشياء مادية
ومعنوية؛ لأنها - فى رأيه - مظاهر للخالق، يقول "ابن إسرائيل":

| | |
|----------------------------|--|
| تجلى لسرى بالحقيقة مشرب | فوقتى ممزوج بكشف مُسرمد ^(١٤٣) |
| تعمرت الأوطان بى وتحققت | مظاهرها عندى بغيبى ومشهدى |
| وقلبى على الأشياء أجمع قلب | وشربى مقسوم على كل موزد ^(١٤٤) |
| فهيكल أوثنان ودير لراهب | وبيت لديران وقيلة مُعبدى |
| ومسرح غزلان وحانة قهوة | وروضة أزهار ومطلع أسعد |
| واسرار عرفان ومفتاح حكمة | وانفاس وجدان وفيض تبلد |
| وجيش لضرغام وخدر لكاعب | وظلمة جيران ونور لمهتدى |
| تقابلت الأضداد عندى جميعها | لمحلة مجهود ومنحة مجتدى |
| وأحكمت تقرير المراتب صورة | ومعنى ومن عين التفرد موردي |
| فما موطن إلا ولى فيه موقف | على قدم قامت بحق التفرد ^(١٤٥) |

وهكذا يصل الحب بابن إسرائيل إلى ما وصل إليه ابن الفارض وابن
عربى، وهو القول بوحدة الأديان^(١٤٦)، تلك التى تعد إحدى متولدات نظرية
وحدة الوجود التى آمن بها وردها فى شعره مقتفياً فى ذلك أثر ابن عربى،
معتقاً لآرائه^(١٤٧)، بل ومردداً لألفاظه كما يتضح من الأبيات السابقة.

أما بالنسبة "لضعيف الدين التلمسانى"^(١٤٨) -ت ٦٩٦هـ- فقد استغرقت
المحبة أكثر شعره، فهو يشير -أولاً- إلى أن الحب فطرة فى الناس فطرهم
الله عليها وأودعها أرواحهم، ولكن ليست جميع الأرواح بقادرة على أن تقى
بالحب كمنة منه سبحانه وتعالى؛ لأنها أودعت فى الأجساد، وأهل المحبة
الذين أسكرتهم خمرتها هم وحدهم يستطيعون التخلص من كتائف أجسادهم
لتخلق أرواحهم فى سماء الحب وفاء منهم لخالقهم.

يقول:

إنما يشربُ التي تسلبُ العقل ندامى هم لها أكفاءُ
أسكروها بهم كما أسكرتهم فى ابتداهم بها فتم الوفاءُ
فجزاءٌ منها ومنهم وفاقٌ ووافقٌ منها ومنهم جزاءٌ^(١٤٩)

وهؤلاء القوم فتیان صدق أمانتوا رغبات أجسادهم ومتطلباتها الحسية، وتخلصوا من جميع العلائق والأغيار غير مستمسكين بشيء سوى المحبة، فسلکوا طريقها حافظين حقوقها، يحدوهم حنين جارف إلى القرب والوصل، فنالوا من ذلك ما تفضل به ربهم عليهم منة منه ومودبة، فذاقوا نعيمها، وشربوا من كؤوس الوداد والصفاء، فهاموا وجداً وعشاقاً بمحبتهم وسكروا من خمر الحب الإلهى حتى ذهبت عقولهم ونفوسهم عن الدنيا وما فيها، حينئذٍ فقط شعروا بالحياة الحقيقية، وهى الحياة التى فى كنف الحبيب وفى رحاب حبه، يقول "التمسانى":

نفوسُ نفيساتُ إلى القلوبِ حَصَصَ فلما سَفَحَتْ حُبُّ بالكأسِ جُنَّتْ
وكانتُ تمنيتُ أن تموتَ صبايةً نساقتُ إليها التوجُّدُ ما قد تمنَّتْ
وفتيانُ صدقِ كالنجومِ سَروا على ركائبِ عزمِ مالها من أزمنة
نوى أنفسي لم يبرح العز شأنها رأت عز ليلى بالجمال فذلت
تواصوا على حفظِ الوفا وتراضعوا كؤوسَ الصفا واستمسكوا بالمودة
فناداهمُ خمارُ ديرِ مديرِها فلما أمانتهم من السكرِ أحتيت
فعاشوا بها فيها على حينِ أسلموا إليها صفات قبلُ منها استعيرت^(١٥٠)

لقد اختارهم مولاهم واصطفاهم واختصهم بالحب كرمأ منه وفضلاً، فأقبلوا وبتوفيقة وعونه سبحانه وتعالى على سلوك طريق الحب، ساجدين شاكرين، كل بمسلكه الخاص به، قالطرق إلى الله بعدد أنفوس الخلق^(١٥١) على حد قولهم، فيقول الشاعر على طريقة الرمز:

دَعُوا إِلَى بَابِ عُلُوِّ كَرَمًا وَوَجْهِيَّهَا بِالْجَمَالِ مُحْتَجَبُ

فَقَدَّمُوا سَجْدَةً وَهُمْ زُمْرٌ لَغَافِرٍ مَبِيعِ اسْمُهُ الْأَنْبُ
عَيْنَتِ الْعَيْنُ مِنْهُمْ أَثَرًا لَأَنَّهُمْ فِي بَقَائِهَا سُكُونًا
فَمَا دَرَى صَاعِدٌ بِمَنْحَدِرٍ وَلَا التَّقَى ذَاهِبٌ وَمَنْقَلِبٌ^(١٥٢)

ولما كان حبهم يتسم بالصدق والإخلاص وبالصفاء والنقاء، ولما كانوا يسعون بكنهه همتهم لنيل رضى محبوبهم، فقد نالوا حظاً منه، وتوالت عليهم الواردات الإلهية، وانكشفت الحجب وزالت، فشاهدوا مطلق الجمال الأزلى حال محققهم أو حال فنائهم الكلى، يقول التلمسانى:

مَا فِي خَبَايَا غِرَامِ أَنْفُسِهِمْ شَائِبَةٌ مِنْ شَوَائِبِ الرِّيْبِ
وَأَسْلَمُوا فِي الْهَوَى لَزْمَتِهِمْ طَوْعاً لِحُكْمِ الْكَوَاعِبِ الْعَزْبِ
مَا لَاحَظُوا رَتْبَةً تَقِيدُهُمْ وَهُمْ جَمِيعاً عِمَارَةُ الرُّتَبِ
قَدْ شَاهَدُوا مَطْلَقَ الْجَمَالِ بَلَا رَقِيبٍ غَيْرِيَّةٍ وَلَا حُجُبٍ^(١٥٣)

ولما كانوا قد شاهدوا مطلق الجمال بعد رفع الحجب وزوال الأستار، فإنهم قد أولعوا بتجليات هذا الجمال فى جميع صورته ومظاهره ومجاليه بالكون، وليس هناك اختلاف بين الحب الموجه إلى الصور الكونية المعينة والحب الموجه إلى ذلك الجمال المطلق "فالشروط واللوازم والأسباب فى كل من الحبين واحدة"^(١٥٤) على حد تعبير "ابن عربى"، وهذه الرؤية تتسق مع فكر أصحاب وحدة الوجود والوحدة المطلقة اللتين دان بهما "عفيف الدين التلمسانى" وعبر عنهما فى شعره كما يتضح بعد قليل يقول - معبراً عن ولع الصوفية بالجمال المتجلى فى الصور الكونية الحسنة:-

فَأُولِعُوا بِالْقُدُودِ مَا يَسْـُـو أَعْطَافُهَا وَالْمِبَاسِمِ الشَّنْبِ
وَأَفْتَتُوا بِالْعَيُونِ إِنْ رَمَقَتْ تَرْمِي قَسِيًّا بِأَسْهَمِ الْهُدْبِ^(١٥٥)

ويقول:

مَلَأَ الْكَوْنَ حَسَنُهُ فَلِهَذَا كُلُّ قَلْبٍ إِلَى مَعَانِيهِ يَصْتَبُو

كيف لا يوقد النسيمُ غرامِي وله في خيام ليلى مَهَبُ
ما اعتذاري إذا خبت لي نارٌ وحببي أنواره ليس تخبُّو^(١٥٦)

ولذلك فهو من أولئك الذين عشقوا الجمال المطلق، وعشقوا تجلياته في الكائنات الحسنة المعنية في الكون، وهو يذهب في حبه مثملاً ذهبوا سالكا طريقهم، مقتفياً آثارهم، يقول:

إني امرؤ من عصابة كرمت أذهب في الحب حيثما ذهبوا^(١٥٧)
ولا لوم عليه، ولا عذل له من اللائمين والعاذلين فإنهم لو حظوا بنظرة من جمال محبوبه، لطارت عقولهم ولهامت قلوبهم به، يقول:
أفي ولهي باسم المليحة تعيبُ وتعرض إن وحدثها ثم تغضبُ
ولو فزت من ذاك الجمال بنظرة لأصبح منك العقل يسبي ويسلب^(١٥٨)
يقول:

لا تلثم صبوتي فمن حب يصبر إنما يرحم المحب^(١٥٩)

ويقول - مخاطباً محبوبه -:

إذا ماس من يهواك تيهاً فلا عتبُ ومن ذا يرى ذاك الجمال فلا يصتبو
وسن ذا الذي يسقى بذكرك قهوة ولا ينثى تيهاً ويزهو به العجبُ
سبيت الوري حسناً وأنت محجبُ فكيف بمن يهواك إن زالت الحجبُ
وأصبحت معشوق القلوب بأسرها وما نرة في الكون إلا لها قلبُ
إذا سكر العشاق كنت نديمهم وأنت لهم سارق وأنت لهم شربُ
وان زمزم الحادي ومالوا صبايةً فليس لهم قصد سواك ولا أربُ
ولم لا يذوب العشاقون صبايةً ووجدا وسلطان الملاح لهم حب^(١٦٠)

ولم لا يذوب هو - أيضاً - صباية ووجدا بسلطان الملاح؟ إنه يؤكد

ذلك بقوله:

خذ لوجدى من نمة البرحاء وأجرئى من لوعتى وعنائى

يا أميرا على الملاح وقلبي أبدا خافق له كاللواء^(١٦١)
ويقول:

نمائي مسفوح بمدرجة الهوى وقلبي بنيران الصبابة ينبذ
نوارف دمعى بالذماء مشوبة وما ذاك إلا أن قلبي مجذذ
نواب الأسى بين الجوانح لامع وليس بقلبي من عذاريه منقذ^(١٦٢)

ورغم هذه المعاناة الشديدة، ورغم ذله وانكساره في حبه، يجد الشاعر
سعادته ولذته في ذلك:

ذلت لمحبوب هو العز كله على أنني في ذاتي أنفذ^(١٦٣)
فمن أجل محبوبه يهون كل شيء؛ لأن النعيم كله في كنفه، ولا حياة إلا
في رحابه:

ما العيش إلا في هواك الذي كل نعيم قلأه ينسب^(١٦٤)
والنعيم - هنا - ليس ماديا، بل يتمثل في إحساس الشاعر بحبه
لمحبوبه، ولا محل - إذن - لطمع أو خوف بل هو الحب لذات المحبوب،
"فكل محبة تكون عن ملاحظة عوض فهي معلولة، والمحبة الصحيحة هي
الصافية من كل مطمع"^(١٦٥) أو كما يقول "الجنيد": "المحبة إفراط الميل بلا
نيل فكل محبة كانت لغرض إذا زال الغرض، زالت تلك المحبة"^(١٦٦)،
فوجب أن تكون المحبة "سقوط كل محبة من القلب إلا محبة الحبيب"^(١٦٧)
وليفعل بالمحب ما شاء، وعلى الأخير أن يكون راضيا بما أراد الحبيب له،
يقول التلمساني:

لي في هواكم مذهب مذهب ومطلب ما مثله مطلب
أصبحت عبدا راضيا بالذي ترضون لا أرجو ولا أرهب^(١٦٨)
إذن، فلقد أحب الشاعر ربه حبا صافيا من كل غرض ومطمع، متجردا
من كل هدف وغاية، لا شيء سوى الحب له، هذا الحب الذي اتسم - أيضا

— بالإخلاص والصدق، فالشاعر قد أمارت تعلقه بجميع السوى وبكل حظوظ نفسه، وبذل قلبه وروحه لمحبيه:

نحن قوم متنا وذلك شرطٌ في هواها فليئس الأحياء^(١٦٩)

ويقول:

نزلكم مسـمـاً _____ تهامٌ مولاه القلب مسـبـى

روحى لكم إن قبـلتـمـُ والروح جهـدُ المحب^(١٧٠)

فإذا كان الشاعر قد نذر كله لمحبيه، وإذا كان الحب قد استولى عليه وهيمه، فإن المولى المحبوب يرعاه بفضلـه، ويلقى السكينة فى قلبه بتقريبه إليه والرضا عنه والمن عليه بالوصل، "فالمحبة ذريعة الوصلة"^(١٧١) كما يقول "الشبلى"، وهذه هى أمنية الشاعر حين يقول:

عشـتـمـُ _____ وبحقـى _____ إن تهت من فرط حـبـى

وملت سُكراً ولم لا ومنكم كان شـرـبـى

يا ساكنين بقلـبـى _____ متسى أفوز بـقـرب^(١٧٢)

وتحقق للمحب ما تمنى إذ تطف الله به، فمنّ عليه بالوصل والقرب، وحينئذ غمرت المحب مشاعر السعادة الجياشة التى هدأت لوعة اشتياقه، وبربت لهيب حنينه ووجدته، وأخذ يذوق مذاقات هذا الوصل، وذاك القرب، يقول "الطلسانى":

وعلى رغم الحسـود _____ أنجزوا بالوصل وعـدى

يا سرورى بـالـتـذـاذى _____ يا هنا حظـى وسـبـدى

جاد لى بدرى بوصل _____ يا هناى ثلت قـصـدى

فاجتمع يا ماء عيـنى _____ وانطفئ بنا نار وجـدى

أنا فى ليلة أنسى _____ قد صفا مورـدُ ورـدى

وتـاولت كؤوسـى _____ بين ربحان وورـدى

من يدي حلو التثني فإني أهـ صرف قد
 إن قلت: يا ألف مؤلى قال لي: يا ألف عـدي
 أو سقى المـزوج غـيري خصني بالصـرف وخـدي
 في هـواه دمغ ملامي واطرح غـيـي ورشـدي (١٧٣)

فليدع لائمه العذل له جانباً، وليترك الكلام عن الغي والرشد، فالحكم
 بهما من شأن العقل، وهو على ما هو عليه في حالته تلك تحت سلطان قلبه
 وبين ظلال روحه، فليذهب العقل هذا الذي يمسك على الإنسان التزامه،
 ويحفظ عليه وقاره في عالم الماديات، وليتهنك الشاعر، ويخلع العذار، وينبذ
 الوقار تحقيراً من شأن العقل، وخطأ من سلطانه.

يقول:

إن تكن مغرمًا بذاك العذار فالبس الوجد خالعا للعذار
 وآت حانات حبها يا نديمي بائعا بالعقار ثوب الوقار
 وتورع من التورع فيها واصرف الهم بالكؤوس الكبار
 نحن قوم بها شربنا وطينا ورؤينا برمي تلك الجمار (١٧٤)

وتقادياً لبعض تلك الجمار، تكتم أحاسيسه ومشاعره على مضض،
 ولولا ذلك لصرخ ملء الأسماع طرباً معبراً عما يشعر به، فقد انكشفت
 الحجب وزالت الكثائف، وتوالت العجائب، وبدت الأنوار بحضور الحبيب،
 يقول "التلمساني":

لولا الحياء وأن يقال صبا لصرخت ملء السمع واطربا
 حضر الحبيب وغاب حاسدنا من بعد طول تحجب وخبأ
 فالיום أخلع فيك يا أملي ثوب الوقار واطرح الرثبا (١٧٥)

وبحضور الحبيب ومشاهدة الشاعر له لم تعد المحبة ذريعة للوصلة
 فحسب كما هي عند المعتدلين من الصوفية، بل قد سقطت الذريعة لديه، فإذا

هو يطرح الرتب ويخلع ثوب الوقار، ويأخذ في لعب من كأس العشق حتى خيل إليه أنه ينجذب بقوة إلى الحضرة، ويفنى فيها فناءً كلياً، فإذا هو ليلى ولى هو - كما قال "مجنون بن عامر" (١٧٦).

يقول التلمسانى:

قريبة وصل للمحب وإنيما إذا وصلت لم يبق قرب ولا بُعد (١٧٧)

والنتيجة عنده كما يراها، ويشير إليها تتمثل في قوله:

لما انتهت عيني إلى أحبابها شهدت ليلى لا يراها غيرها
شاهدت صرف الراح عين حبابها وجمالها قد شف عن جلبابها (١٧٨)

ويقول:

وأقامت نفوسنا في حماها لا بنائل بها ليصفو الصفاء
فالملي إذا دعت هي منّا ومحبيونها بها الأصداء (١٧٩)

ويقول:

راح للراح والخلاعة عبداً وهو في مذهب الحقيقة رب (١٨٠)
لأخفى نهائياً شعور العبد بذاتيته حين فنى تماماً في المشاهد، وهنا وصل التلمسانى في حبه إلى ما وصل إليه "ابن الفارض" حين ادعى الاتحاد بمحبوبه في الطور الثالث من أطوار حبه (١٨١)، بل وشابه "الحلاج" في وجهه من الوجوه (١٨٢) حيث ادعى أن ذاته قد احتوت محبوبها، يقول:

يا طالباً حى لى ذاتى حماها فطف بى
وناد باسمى تجدها على لساني ظبى (١٨٣)

وسواء كانت وحدته مع محبوبه صاعدة أم هابطة فإنه لم يقف عند هذا، بل تجاوزه، وأخذ يتكلم عما رآه حقيقة أخرى مكنونة شهدا حين شهد محبوبه، فقد زالت الكثرة، واتجلت الوحدة بين الحق وكافة التعينات في الكون، فهو عين الأشياء بظهوره في مجالى أسمائه وصفاته، وهذه هي

الوحدة الشاملة بين الحق والخلق، وهى السر الذى ظهر له، والذى لن ييوح به للأغيار، يقول "التلمسانى" مخاطباً محبوبه:

شهدت نفسك فينا وهى واحدة كثيرة ذات أوصاف وأسماء
ونحن فيك شهدنا بعد كثرتنا عيناً بها اتحد المرئى والرئى
فأول أنت من قبل الظهور لنا وآخر أنت عند النازح النائي
وباطن فى شهود العين واحده وظاهر لامتيازات وأسماء
أنت الملقن سرّاً لا أفوه به وأنت نطقى والمصغى لنجوائى^(١٨٤)

ويقول:

أقامت على الحد أسماء ذاتها فهلاً أقيم الحد فيمن يُحدّد
راوا عطف ليلى قد تشى فاشركوا وقد يتشى وهو فى الحسن مقود^(١٨٥)

ويقول - أيضاً -:

تجلى بأوصاف الجمال جميعها ولكنّه لما تشى تقرّداً
فاياك والإشراك فى دين حبه ولا تك إلا بالجمال مقيداً^(١٨٦)

ويرد الشاعر هذه المعانى فى مواضع أخرى عديدة من ديوانه، سيشار إليها، وتناقش بالتفصيل - فى الفصل الخاص بوحدة الوجود من هذا البحث^(١٨٧) تلك النظرية التى دان بها "التلمسانى"، مقتفياً أثر "ابن عربى" فيها، مؤمناً بأرائه ومعتقداته.

بل تجاوز "التلمسانى" ذلك كله إلى القول بالوحدة المطلقة ولعله دان بها بعد لقائه المباشر "بعبد الحق بن سبعين" فى مصر: إذ أعجب كل منهما بالآخر إعجاباً شديداً، وخلاصة ما ذهب إليه "التلمسانى" أن الحقيقة الوجودية واحدة بإطلاق لا تعدد فيها، لا بالاعتبارات والنسب والإضافات كما يقول أصحاب وحدة الوجود بل وجود واحد جامع لكل شىء والنوات كلها ذات واحدة، وهى الوجود المطلق، فلا اثنية ولا تعدد مطلقاً، يقول:

إذا كنتَ بعدَ المحوِّ في الصحوِّ سيِّداً إماماً مثني النعتِ بالذاتِ مفرداً
فما الرُّسمُ إلا مانعٌ غيرُ حاجزٍ حصينٌ به الإطلاقُ أنْ يتقيداً
وذلك لأنَّ الفرقَ صارَ توهُماً بهيئته والجمعُ فرداً كما بدأ^(١٨٨)
ويقول:

وجودٌ وحسبى أن أقولَ وجودُ له كرمٌ عليه وجُود^(١٨٩)

إلى آخر هذه المعانى التى تبين مدى التأثيرات الفلسفية فى تصوفه، هذه التأثيرات التى طبعت تجربته الروحية وحبّه بالطابع الفلسفى مما يجعله يقف إلى جانب نظيره "ابن إسرائيل" امتدادين "للحلاج" و"ابن الفارض" و"ابن عربى" وممثلين للاتجاه الثانى من شعر الحب الإلهى فى العصر المملوكى، وهو الاتجاه الذى تأثر أصحابه بالثقافات الأجنبية فلسفية كانت أم دينية.

ومن شعراء هذا الاتجاه فى العصر العثمانى: "عبدالغنى النابلسى"^(١٩٠) ت ١١٤٣هـ - فقد بدأ بنفس البداية التى بدأ بها "عفيف الدين التلمسانى"، وانتهى إلى ما انتهى إليه، فهو يرى أن الحب منّة من الله تعالى فى قلوب محبيه، فيقول - مخاطباً الخالق سبحانه -:

أحبك لا بى بل بك الحب منّة علىّ كما أنى بك الآن شاكر^(١٩١)

والمحبة هى أقرب الأنساب إلى الله تعالى؛ لأنها هى الطريق إلى معرفته، ولا تكون هذه المحبة خالصة إلا إذا خلت من السوى، ومن حجب النفس والهوى، والاستدامة فى طرق الباب، فمن أدام طرق الباب، أو شك أن يفتح له، بل إن الباب مفتوح وليس بمغلق^(١٩٢)، ولكن لا يحدث التوفيق إلا إذا تجرد المحب فى نفسه ومن جميع العلائق، وهذا ما جعل النابلسى ينصح مريده أن يأخذ نفسه بالمجاهدة والتصفية، وبالرياضة والتقية، وينصرف عن كل ما فى العالم المادى من متع فانية، وأن يخرج نفسه من دعوى الوجود كى يصير محبوباً حقاً، يقول:

نسب المحبة أقرب الأنساب خال عن الأغراض والأسباب
ومتى تدنست المحبة بالسوى حجبك عنك كسائر الحجاب
خلص محبتك التى هى فيك من دعوى الوجود تفر بفتح الباب^(١٩٣)
ولقد سلك "النابلسى" سبيل الحب الإلهى حتى تمكن من نفسه وقلبه،
وصار دينه ودينه، يقول:

أنا فى الملاح على يقين ومحبة المحبوب دينى^(١٩٤)
وقد مثل بعض شعراء الصوفية هذا الحب بنور يسطع فى القلب،
فتتقشع عنه سحب الظلام، ويبدو الحب والذكر والأنس بدوراً متلازمة
وشموساً مشرقة، أما إذا خلا القلب من ذلك، فالإنسان يغرق فى ظلمة الغفلة،
ويغدو مرتعاً للوسواس اللعين كما يقول "النابلسى":

قلوب متى منه خلقت فنفسوس لأحرف وسواس اللعين طروس
وإن مثلت منه ومن نور ذكره فتلك بدور أشرقت وشموس^(١٩٥)
وهذه المحبة نور وهاج ينير بضياه قلب المحب، ويكشف عنه حجاب
الغفلة، فتشع فى قلبه الأنوار السنية التى تؤدى به إلى المعرفة الحقيقية، يقول
"النابلسى":

لا قيد لى فى مطلق الـ حسن للمفرج الحزين
وهى التى أنا عابد ربي بها طول السنين
خلصتها متى ومن غيرى بتشديد ولين
وبها عرفت تجليها ت الله بالنور المبين^(١٩٦)
ويشير "النابلسى" إلى أن أسمى أنواع الحب هو حب الخالق، فهذا هو
الحب الحقيقى الذى يترفع فيه عن عالم الحس، ويتحرر من ربة كل قيد
مادى، ليسبح فى بحر قدسى، ويتمتع بالجمال الحق:
نار المحبة عندكم والنور عندى فى كمين

وأنا الذى فى بحر قدس الذات أصبح كل حين
متمتع أنا بالجمال بحضرة الحق المبين
ونفوسكم مفتونة بزخارف الماء المهيّن^(١٩٧)

والمحبوب الذى هام به الشاعر هو الله الجميل مالك الجمال المطلق:
فهو الجميل له الجمال بأسره وهو الذى يهوى الجمال الوافى^(١٩٨)

ومادام الجمال الإلهى هو جوهر المحبة الحقيقية، فلا بد من تحمل كل
ألوان المشقات، وجميع أنواع الصعوبات فى سبيل ذلك، فعذاب الحب فى
عرف المحبين حلو على مرارته، وعذب رغم ألمه:

فإذا رأى المحب عذاباً كان حلوا عند المحبين رائق
يستلذون بالعذاب وهذا ليس يدرى غير أهل الحقائق^(١٩٩)

وهؤلاء هم المحبون الذين وصلوا إلى مرحلة التحقيق، وشربوا كأس
المحبة صافياً صرفاً، وانقطعوا عن جميع العلائق، وفى ذلك يقول "النابلسى":
إن المحبة إن صفت فحقيقة مكنونة فيها الذ شراب
وبها النفوس هى القلوب تقابلت من صحوها للمحو كالدولاب
فتحققوا بشرابها صرفاً بلا مزج يعيد شرابها كسراب^(٢٠٠)

ويشير "النابلسى" إلى أن المحب إذا شرب كأس المحبة صافياً، تجرد
عن أوصافه، وفنى عن رسوم وجوده، شهد جمال محبوبه:

فاز الذى شرب الشراب الصافى حتى انمحي عن سائر الأوصاف
فنى رسوم وجوده وبداله وجه الحبيب فكان نعم الكافى^(٢٠١)

ونلاحظ هنا أن "النابلسى" لم يكتف بالحديث عن التجرد عن السوى
والاستغراق فى المحبة، لكنه بدأ يتحدث عما يسمى بالشهود وظهور وجه
الحبيب.

بل إن "النابلسي" تجاوز ذلك، وبدأ يقتفي آثار سابقيه من أمثال "الحلاج" و"ابن الفارض" و"ابن عربي" و"ابن إسرائيل" و"التلمساني" حين أشار إلى أن المحب - في حال الشهود هذه - يشعر أنه أضحي ومحبوبة ذاتا واحدة، ويترأى له أنه في حال اتحاد معه، إنه سعدى وزينب ورباب، إنه ليلي ومجنونها في آن واحد، يقول:

إن علمي علم اليقين بأنني كنت سعدى وزينبا والربابا
كنت ليلي أنا ومجنون ليلي والمحبين قبلي والأحبابا (٢٠٢)

وتجاوز "النابلسي" ذلك إلى القول بوحدة الوجود، فقد جذبته مذهب "ابن عربي" الصوفي الفلسفي، وكأنتما عاش به وفيه وله، إذ يصدر عنه بوضوح في ديوانه الصوفي: "ديوان الحقائق ومجموع الرقائق"، وهو فيه يجاهر بأنه يؤمن بوحدة الوجود التي آمن بها من قبله إمامه "ابن عربي" ومن سلك طريقته، فهو يردد دائما: ليس في الكون سوى الله، ولا موجود إلا به، وما الكائنات إلا صورة له، يتجلى فيها بأسمائه وصفاته (٢٠٣).

إنه الله وجود واحد حكمه فينا حرام وجلال (٢٠٤)
ويرى "النابلسي" أن جميع ما في الكون مظاهر لله، فيقول - متحدثا بمنطوق الذات العلية -:

إلا إن ذاتي ذات كل الخلائق وسل عنه ذا علم كريم الخلائق
ولا صفة إلا ومنى تعينت لموصوفها إذ كنت أصل الدقائق
أنا الجوهر الساري بغير سراية ألوح وأخفى في جميع الحقائق
أنا النور نور العين منى تكونت عيون البرايا من شوق وشائق (٢٠٥)

وهذه الأبيات تشير في وضوح وجلاء إلى أن "عبدالغنى النابلسي" يدين بمذهب وحدة الوجود، وأنه اقتفى - بدقة شديدة - أثر "ابن عربي" وغيره من أصحاب الاتجاه الصوفي الفلسفي، وهو الاتجاه الذي تأثر أصحابه بالتقافات الأجنبية فلسفية كانت أم دينية تلك التي تصادم مع العقيدة الإسلامية وتتناقضها.

الهوامش

(١) من أمثلة هذه الآيات: ﴿ وَهُوَ الْقَاهِرُ فَوْقَ عِيَادِهِ ﴾ سورة الأنعام، الآية ١٨، ٦١، و﴿ سُبْحَانَهُ هُوَ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ ﴾ سورة الزمر، الآية ٤، و﴿ قُلْ إِنَّمَا أَنَا مُنْذِرٌ وَمَا مِن إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ ﴾ سورة ص، الآية ٦٥، و﴿ الْمُتَّيِّمِينَ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ ﴾ سورة الحشر، الآية ٢٣، و﴿ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَن تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَن تَشَاءُ ﴾ سورة آل عمران، الآية ٢٦، و﴿ وَتَرَاهُمْ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا خَاشِعِينَ مِنَ الذُّلِّ ﴾ سورة الشورى، الآية ٤٥، و﴿ وَالَّذِينَ كَسَبُوا السَّيِّئَاتِ جَزَاءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ ﴾ سورة يونس، الآية ٣٧، و﴿ لِيَجْزِيَ اللَّهُ كُلَّ نَفْسٍ مَا كَسَبَتْ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ ﴾ سورة إبراهيم، الآية ٥١، و﴿ أَلَا لَهُ الْحُكْمُ وَهُوَ أَسْرَعُ الْحَاسِبِينَ ﴾ سورة الأنعام، الآية ٦٢، و﴿ وَاللَّهُ يَحْكُمُ لَا مُعَقَّبَ لِحُكْمِهِ وَهُوَ سَرِيعُ الْحِسَابِ ﴾ سورة الرعد، الآية ٤١، و﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَسَرِيعُ الْعِقَابِ ﴾ سورة الأنعام، الآية ١٦٥، و﴿ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ ﴾ سورة البقرة، الآية ١٩٦، و﴿ إِنْ أَخَذَهُ إِلِيمٌ شَدِيدٌ ﴾ سورة هود الآية ١٠٢، و﴿ وَإِنَّ رَبَّكَ لَشَدِيدُ الْعِقَابِ ﴾ سورة الرعد، الآية ٦.

(٢) من أمثلة هذه الآيات: ﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴾ سورة الفاتحة، الآية ١، و﴿ وَاللَّهُمَّ إِلَهٌ وَاحِدٌ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ ﴾ سورة البقرة، الآية ١٦٣، و﴿ وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ رَؤُوفٌ بِالْعِيَادِ ﴾ سورة البقرة، الآية ٢٠٧، و﴿ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرؤُوفٌ رَحِيمٌ ﴾ سورة الحج، الآية ٦٥، و﴿ إِنَّ اللَّهَ كَانَ لَطِيفًا خَبِيرًا ﴾ سورة الأحزاب، الآية ٣٤، و﴿ إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ ﴾ سورة لقمان، الآية ١٦، و﴿ أَلَا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ ﴾ سورة الملك، الآية ١٤، و﴿ وَاسْتَغْفِرُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾ سورة البقرة، الآية ١٩٩، و﴿ سَيَدْخُلُهُمُ اللَّهُ فِي رَحْمَتِهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ ﴾ سورة التوبة، الآية ٩٩، و﴿ إِنَّ اللَّهَ

كَانَ تَوَّابًا رَحِيمًا» سورة النساء، الآية ١٦، و«وَأَسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي رَحِيمٌ وَتُودٌ» سورة هود، الآية ٩٠، و«إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ» سورة البقرة، الآية ١٩٥، و«إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ التَّوَّابِينَ وَيُحِبُّ الْمُتَطَهِّرِينَ» سورة البقرة، الآية ٢٢٢، و«إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ» سورة التوبة الآيتان ٤، ٧، و«قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ» سورة آل عمران، الآية ٣١، و«فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» سورة المائدة الآية ٥٤.

(٣) انظر تفصيل ذلك في نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام للدكتور على سامي النشار، جـ ٣، ص. ١٠٥ وما بعدها، و ١٢٢ وما بعدها، و ١٥٠ وما بعدها، و ١٦٢ وما بعدها، و ١٨٢ وما بعدها، و ٢٤٠ وما بعدها، و ٢٥٢ وما بعدها، و ٢٦٢ وما بعدها و ٢٨٦ وما بعدها، و ٢٩٧ وما بعدها، و ٣٠٢ وما بعدها، و ٣٠٧ وما بعدها و ٣٦٥ و ٣٦٦، ٣٧٩ وما بعدها، و ٣٨٦ وما بعدها، ط ٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م - ١٩٨١م، والحياة الروحية في الإسلام للدكتور محمد مصطفى حلمي، ص. ٨٧ وما بعدها، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م، والتصوف الثورة الروحية في الإسلام للدكتور أبي العلا عفيفي، ص. ٢٠٢ و ٢٠٣، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، ونشأة التصوف الإسلامي للدكتور إبراهيم بسيوف، ص. ٩٦ وما بعدها، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٩م، والتصوف الإسلامي لأحمد توفيق عياد، ص. ٢٤، ٢٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م، والصلة بين التصوف والتشيع للدكتور كامل مصطفى الشيباني، ص. ٢٤٧، وما بعدها، و ٢٥٢ وما بعدها، و ٢٥٧ وما بعدها، و ٢٨٧ وما بعدها، و ٢٩١ وما بعدها، و ٣١٠ وما بعدها، و ٣٣١، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م، والعصر الإسلامي للدكتور شوقي ضيف، ص. ٣٧٠ وما بعدها، ط ٧، دار

المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م، وبحار الحب عند الصوفية لأحمد بهجت، ص. ٤٣ ومابعداها، و١٠٣ ومابعداها، ط ١، المختار الإسلامي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٣٩٩هـ — ١٩٧٩م، وفي التصوف الإسلامي وتاريخه لرينولد ألن لينكولسون، ص. ٤٦ ومابعداها، ترجمة: د. أبو العلا عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م.

(٤) انظر ذلك بالتفصيل في نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام للدكتور على سامي النشار، ص. ١٧٦ ومابعداها، والحياة الروحية في الإسلام للدكتور محمد مصطفى حلمي، ص. ٩١ ومابعداها، وابن الفارض والحب الالهي - له أيضا - ص. ١٤٠ ومابعداها، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، والصلة بين التصوف والتشيع للدكتور كامل مصطفى الشيبى، ص. ٢٩٧ ومابعداها وبحار الحب عند الصوفية لأحمد بهجت، ص. ١٠٥ ومابعداها، و١٢٠ ومابعداها، وتاريخ التصوف في الإسلام للدكتور قاسم غنى، ص. ٥٠، ٥١، ترجمة : صادق نشأت، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٠م، والفلسفة الصوفية في الإسلام للدكتور عبدالقادر محمود، ص. ١٦١ ومابعداها، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦م، والصوفية و الفقراء لابن تيمية، ص. ١٢٠ ومابعداها، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بالقاهرة ، د.ت .

(٥) التصوف الثورة الروحية في الإسلام للدكتور أبى العلا عفيفي، ص. ٢٠٣، ٢٠٤.

(٦) انظر كتاب الصدق لأبى سعيد الخراز، ص. ٦٠ ومابعداها، تحقيق : د. عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٧٥م، واللمع للطوسى، ص. ٨٦، تحقيق : د. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٣٨٠ هـ — ١٩٦٠م ، والرسالة القشيرية للقشيري، ج ٢، ص. ٦١٠ و٦١١،

تحقيق : د. عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، ط ٢ ، دار الكتب
 الحديثة، القاهرة، ١٩٧٤م، ومنازل السائرين للهروى، ص. ٢٢، ط ١،
 دار الكتب العربية الكبرى، (مصطفى البابي الحلبي)، القاهرة، د.ت،
 وكشف المحجوب للهجویری، ص. ٣٦٤ و ٣٦٥، ترجمة : محمود
 أحمد ماضي أبو العزائم، دار التراث العربي، القاهرة، ١٩٧٤م، وإحياء
 علوم الدين للغزالي، جـ ١٤، ص. ٤١ و ٤٢ و ٩٥ و ٩٦، ط ٢، دار الغد
 العربي، القاهرة، ١٩٨٦م، ومدارج السالكين لابن القيم، جـ ٣،
 ص. ٢٠ وما بعدها، ط ١، دار الحديث، القاهرة، ١٩٨٦ و ١٤١٢ هـ —
 ١٩٩٢م .

(٧) انظر اللمع للطوسي، ص. ٨٦، ٨٧، والتعرف لمذهب أهل التصوف
 للكلاباذي، ص. ١٣١، تحقيق ك محمود أمين النواوي، ط ٢، مكتبة
 الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٤٠٠ هـ — ١٩٨٠م، والتحبير في
 التذكير للقشيري، ص. ٤٠، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم
 ١٩٦ مجاميع التيمورية، وإحياء علوم الدين للغزالي، جـ ١٤، ص.
 ٨٣، ٨٤، وعوارف المعارف للسهروردي على هامش الإحياء للغزالي،
 جـ ٤، ص. ٣٨٧ و ٣٨٨، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي
 الحلبي)، القاهرة، ١٣٧٧ هـ — ١٩٥٧م .

(٨) انظر الرسالة القشيرية للقشيري، جـ ٢، ص. ٦١١ و ٦١٢، وكشف
 المحجوب للهجویری، ص. ٣٦٦ وما بعدها، وإحياء علوم الدين للغزالي،
 جـ ١٤، ص. ٩٦ وما بعدها.

(٩) انظر ديوان الحلاج، ص. ٢٧، صنعه وأصلحه د. كامل مصطفى
 الشيباني، ط ٢، دار آفاق عربية، بغداد، ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٤م،
 وطبقات الصوفية للسلمي، ص. ١٩٨، تحقيق : نور الدين شريعة،
 ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦م، وعطف الألف

ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م، وعطف الألف
المألوف على اللام المعطوف للدليلى، ص. ٤٤، المطبعة المحمودية،
القاهرة، د.ت، والكشكول للعالمى، جـ ٢، ص. ١٩٢، المطبعة
الميمنية، القاهرة، ١٣١٢ هـ .

(١٠) انظر لطائف الإشارات للقشيري، جـ ٢، ص. ٣٦٧، تحقيق :
د. إبراهيم بسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١ م،
واللمع للطوسي، ص. ٣٧٩ و ٤٤٦، وطبقات الصوفية للسملى، ص.
٦٠ و ٣١٤ و ٣١٥، وحلية الأولياء لأبى نعيم الأصبهاني، جـ ١٠، ص.
٣١٠، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٩٤ هـ — ١٩٧٤ م، وديوان
الحلاج، ص. ٦٣، والرسالة القشيرية للقشيري، جـ ٢، ص. ٦٢٧
و ٦٢٨.

(١١) انظر حلية الأولياء لأبى نعيم الأصبهاني، جـ ١٠، ص. ٧٩، وكشف
المحجوب للهجویری، ص. ٣٦٧.

(١٢) انظر كتاب الصدق لأبى سعيد الخراز، ص. ٦٠ وما بعدها، والرد على
أهل الفرق والدعاوى للتستري، ص. ١٢٣، تحقيق : د. محمد كمال
جعفر، ط ١، دار الإنسان، القاهرة، ١٤٠٠ هـ — ١٩٨٠ م، والقصد
والرجوع إلى الله للمحاسبي ضمن مجموعة كتب ورسائل له، ص.
٣٠٥ وما بعدها، تحقيق : عبد القادر أحمد عطا، ط ١، دار الكيب
العلمية، بيروت، ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م، والتحبير فى التذكير
للقشيري، ص. ٤٤، والرسالة القشيرية له أيضا، جـ ٢، ص. ٦١٤
وما بعدها، وإحياء علوم الدين للغزالي، جـ ١٤، ص. ١٠٣ وما بعدها،
وكشف المحجوب للهجویری، ص. ٣٦٥، وآداب المريدين لأبى النجيب
السهروردي، ص. ٤٤، تحقيق : د. عبد الحليم محمود، ومحمود بن
الشریف، ط ١، دار الكتب الحديثية، القاهرة، ١٩٦٦ م، ومدارج

(١٣) انظر الرسالة القشيرية للقشيري، جـ ١، ص. ١٩٦ وما بعدها، و ٣٠٦ وما بعدها و ٢١٧ وما بعدها، والتحبير في التنكير له - أيضا - ص. ٢٤ و ٥٥، واللمع للطوسي، ص. ٨٠ و ٨١ و ٨٤ و ٨٥ و ٨٩ وما بعدها و ٩٤ وما بعدها و ٩٨ وما بعدها و ١٠٢ وما بعدها، وقوت القلوب لأبى طالب المكي، جـ ٢، ص. ٣٨ وما بعدها، و ٥٠ وما بعدها و ٥٨ وما بعدها، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م، وكشف المحجوب للجهوري، ص. ٤٥٣ وما بعدها، وإحياء علوم الدين للغزالي، جـ ٤، ص ٤٤ وما بعدها و ٨٨ وما بعدها و ١٢٦ وما بعدها و ١٢٣ وما بعدها، ومنازل السائرين للهروي، ص. ٢٢ وما بعدها و ٢٥ وما بعدها و ٢٨ وما بعدها و ٣١ وما بعدها، وعوارف المعارف لأبى حفص السهروردي على هامش إحياء علوم الدين للغزالي، جـ ٤، ص. ٣٨٩ وما بعدها، وحياة القلوب لعماد الدين الأتوني على هامش قوت القلوب للمكي، جـ ٢، ص. ١٦٥ وما بعدها و ٢٣١ وما بعدها و ٢٥١ وما بعدها، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م، والقصد راجوع إلى الله للمحاسبي ضمن مجموعة كتب ورسائل له، ص. ٢٧٥ وما بعدها، و ٢٧٩ وما بعدها و ٢٨٥ وما بعدها و ٣٠٩ وما بعدها و ٣٢١ وما بعدها، ومدارج السالكين لابن قيم الجوزية، جـ ٣، ص. ٦٩ وما بعدها.

(١٤) انظر - علي سبيل المثال لا الحصر - ديوان الحلاج ص. ٣١ و ٧٣ و ٧٧ و ٧٨ و ٨٠ و ٨١، وديوان ابن الفارض، ص. ١٠٢ و ١٠٣ و ١٠٩ و ١١٠ و ١١٣ و ١١٤ و ١٦٩ و ١٧٠ و ١٩٥، تحقيق : د. عبد الخالق محمود، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، والإنسان الكامل للجيلي، جـ ١، ص. ٣١ و ٣٢ و ٣٨ وما بعدها و ٥٩ و ٦١، ط ٤، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م، وأصول الملامية وغلطات الصوفية للسلمي، ص. ١٨٨ وما بعدها

و ١٩١ وما بعدها، تحقيق وتعليق : د. عبد الفتاح أحمد الفاوي، ط ١، مطبعة الإرشاد، القاهرة، ١٤٠٥ هـ — ١٩٨٥ م، وثانية ابن عامر البصري، ص. ١٢ وما بعدها، مطبعة الزاوية النيجانية، القاهرة، د.ت، وديوان التمساني، جـ ١، ص. ١٤ و ١٠٣ و ١٣٧ و ١٤٦ و ١٤٧ و ٢٢٩، تحقيق : د. يوسف زيدان، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩١ م، وخمرة الحان ورنه الألحان للنابلسي، ص. ٧٤ وما بعدها، ط ١، المكتبة العلمية، أم درمان، ١٣٨٢ هـ — ١٩٦٢ م، واللمع للطوسي، ص. ٤٣٧ و ٥٤١ وما بعدها، ٥٤٤ وما بعدها، ٥٤٨ وما بعدها و ٥٥١، وتلبيس إبليس لابن الجوزي، ص. ١٧٠ وما بعدها و ٢٥٠ وما بعدها و ٣٤١ وما بعدها، مصور عن نسخة طبعت سنة ١٣٦٨ هـ — دار القاسية، الاسكندرية، د.ت، ومخطوط النور من كلمات ابن طيفور، ص. ٣ وما بعدها، ضمن مجموعة رسائل صوفية لم تنشر من قبل، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٤ م، ومنطق الطير لفريد الدين العطار المقالة ١٤ ص. ١٢٩ وما بعدها، والمقالة ٣٩ ص. ٢٥٦ وما بعدها، والمقالة ٤٠ ص. ٢٦٤ وما بعدها، والمقالة ٤٤ ص. ٢٨٨ وما بعدها، ترجمة وتعليق: د. بديع محمد جمعة، ط ١، دار الرائد العربي، القاهرة، ١٩٧٥ م، والمواقف والمخاطبات للنفري، ص. ٧ وما بعدها، و ١٩ وما بعدها، و ٣١ وما بعدها، تحقيق : آرثر يوحنا أريري، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ت .

(١٥) انظر ذلك بالتفصيل هذا البحث.

(١٦) إحياء علوم الدين للغزالي، جـ ١، ص. ٧٨.

(١٧) انظر ترجمتها في صفة الصفوة لابن الجوزي، جـ ٤، ص. ١٧

وما بعدها، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب، ١٣٨٩ هـ، وسير أعلام النبلاء للذهبي، جـ ٨، ص. ٢٤١ وما بعدها، تحقيق : شعيب

الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقسوس، ط ٢ ، مؤسسة الرسالة، بيروت،
١٤٠٢ هـ، والطبقات الكبرى للشعراني، ج ١، ص. ٥٦، المكتبة
التوفيقية، القاهرة، د.ت .

(١٨) قوب القلوب للمكي، ج ٢، ص. ٥٧، وإحياء علوم الدين للغزالي،
ج ١٤، ص. ٦٨.

(١٩) انظر الحديث في صحيح البخاري، ج ٤، ص. ١١٨، وج ٦، ص.
١١٥ و ١١٦، وج ٩، ص. ١٤٤، مطبعة الأنوار، القاهرة، ١٩٤٠م،
الجامع الصحيح للترمذي، ج ٥، ص. ٤٠٠، تحقيق : إبراهيم عطوة
عوض وآخرون، دار الحديث، القاهرة، د.ت، وسنن ابن ماجة، ج ٢،
ص. ١٤٤٧، حقق نصوصه وعلق عليه : محمد فنواد عبد الباقي،
مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م .

(٢٠) إحياء علوم الدين للغزالي، ج ١٤، ص. ٦٨.

(٢١) نشأة التصوف الإسلامي للدكتور إبراهيم بسيوني، ص. ١٩٢.

(٢٢) انظر ترجمته في حلية الأولياء لأبي نعيم الاصبهاني، ج ٦، ص.
٣٥٦ وما بعدها، ج ٧، ص. ٣ وما بعدها، وصفة الصفوة لابن
الجوزي، ج ٣، ص. ٤٠ وما بعدها.

(٢٣) إحياء علوم الدين للغزالي، ج ١٤، ص. ٦٨.

(٢٤) انظر ترجمته في حلية الأولياء: لأبي نعيم الاصبهاني، ج ١٠، ص.
٣٠٩ وما بعدها وطبقات الصوفية للسلمي، ص. ١٩٥ وما بعدها،
والرسالة القشيرية للقشيري، ج ١، ص ١٢٢ و ١٢٣، وتاريخ بغداد
للخطيب البغدادي، ج ٩، ص. ٢٢٤ و ٢٣٥، مطبعة السعادة، القاهرة،
١٣٤٩ هـ، والبداية والنهاية لابن كثير، ج ١١، ص. ١١٥، ط ٢،
مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٧م، والطبقات الكبرى للشعراني، ج ١،
ص. ٧٦، وكشف المحجوب للـهـجـوـيـري، ص. ١٦٤ و ١٦٥، وصفة

- الصفوة لابن الجوزي جـ ٢، ص. ٢٤٠ وما بعدها.
- (٢٥) طبقات الصوفية للسلمي، ص. ١٩٨.
- (٢٦) الموضع نفسه، "إن كنت في الدنيا بغيرك أفرح" هكذا ورد في الطبقات وأظن أن الصواب "وإن كنت في الدنيا بغيرك أفرح" كي يستقيم الوزن فالبيت من بحر "الطويل".
- (٢٧) حلية الأولياء لأبي نعيم الإصفهاني، جـ ١٠، ص. ٣١٠.
- (٢٨) الموضع نفسه، "الود ودعنى معلقا برجাকা" هكذا ورد في الحلية، وأظن أن الصواب "ود دعنى معلقا برجাকা" كي يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الخفيف".
- (٢٩) الموضع نفسه.
- (٣٠) لطائف الإشارات للقشيري، جـ ١، ص. ٤٣٢.
- (٣١) انظر ترجمته في طبقات الصوفية للسلمي، ص. ٣٥٤ وما بعدها، وحلية الأولياء لأبي نعيم الإصبهاني، جـ ١٠، ص. ٣٥٦ وما بعدها، والرسالة القشيرية للقشيري، جـ ١، ص. ١٥١، وصفة الصفوة لابن الجوزي، جـ ٢، ص. ٢٥٦ وما بعدها، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي، جـ ١، ص. ٣٢٩ وما بعدها.
- (٣٢) الرسالة القشيرية للقشيري، جـ ٢، ص. ٦٢٧.
- (٣٣) طبقات الصوفية للسلمي، ص. ٣٥٨.
- (٣٤) اللمع للطوسي، ص. ٣٢٠.
- (٣٥) لطائف الإشارات للقشيري، جـ ١، ص. ٢٣٥، ٣٦٨.
- (٣٦) اللمع للطوسي، ص. ٤٣٥.
- (٣٧) القول لسمنون المحب انظر صفة الصفوة لابن الجوزي، جـ ٢، ص. ٢٨٩.
- (٣٨) طبقات الصوفية للسلمي، ص. ٣٥٨، و٣٥٩، "يا فتى الحب بل يا فتى

- الحق سرى" هكذا وزد في الطبقات، وأظن أن الصواب "يا فتى الحسب بل فتى الحق سرى" كى يستقيم الوزن، فالبیت من بحر "الخفيف".
- (٣٩) انظر ترجمته فى طبقات الصوفية للسلمى، ص. ٣٠٧ وما بعدها، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادى، ج ٨، ص. ١١٢ وما بعدها، والفهرست لابن النديم، ص. ٢٦٩ وما بعدها، دار المعرفة، بيروت، ١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م، وكشف المحجوب للهجویری، ص. ١٧٨ وما بعدها، والطبقات الكبرى للشعرانى، ج ١، ص. ٩٢ و٩٣، واللباب فى تهذيب الانساب، ج ١، ص. ٤٦٩، ٤٧٠، تحقيق : د. مصطفى عبد الواحد، مطبعة دار التألف، القاهرة، ١٣٩١ هـ — ١٩٧١ م، والكواكب الدرية للمناوى، ج ١، ص. ٢٥ وما بعدها، تصحيح وتعليق : محمود حسن ربيع، ط ١، مطبعة الزاوية النيجانية، القاهرة، د.ت .
- (٤٠) نشأة التصوف الإسلامى للدكتور إبراهيم بسيونى، ص. ٢٣٣ و٢٣٤.
- (٤١) ديوان الحلاج، ص. ٥١.
- (٤٢) الحسين بن منصور الحلاج : شهيد التصوف الإسلامى لطفه عبد الباقي سرور، ص. ١٨٧، ط ٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م.
- (٤٣) التصوف الثورة الروحية فى الإسلام للدكتور أبى العلا عفيفى، ص. ٢٣٢.
- (٤٤) ديوان الحلاج، ص. ٣١.
- (٤٥) المصدر نفسه، ص. ٧٣.
- (٤٦) المصدر نفسه، ص. ٧٧ و٧٨.
- (٤٧) الحسين بن منصور الحلاج لطفه عبد الباقي سرور، ص. ١٨٧.
- (٤٨) انظر بالتفصيل هذا البحث.
- (٤٩) انظر ترجمته فى ديباجة ديوانه لسبطة على، ووفيات الأعيان لابن

خلكان، جـ٣، ص. ٤٥٤ ومابعدھا، تحقيق : د.إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م، وشذرات الذهب لابن العماد، جـ٥، ص. ١٤٩ ومابعدھا، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، وحسن المحاضرة للسيوطي، جـ١، ص. ٥١٨، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار إحياء الكتب العربية (البابي الحلبي)، القاهرة، ١٩٦٧م - ١٩٦٨م، وجلاء العينين في محاكمة الأحمد بن لابن الألوסי، ص. ٩٥ ومابعدھا، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بالقاهرة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م، والبداية والنهاية لابن كثير، جـ١٣، ص. ١٤٣.

(٥٠) انظر ابن الفارض والحب الإلهي للدكتور محمد مصطفى حلمي، ص. ١٦٤ ومابعدھا.

(٥١) ديوان ابن الفارض، ص. ٢٣١.

(٥٢) الحب الإلهي في التصوف الإسلامي، للدكتور محمد مصطفى حلمي، ص. ١١٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.

(٥٣) ديوان ابن الفارض، ص. ٢٣٤.

(٥٤) المصدر نفسه، ص. ٩١.

(٥٥) شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث للدكتور عبد الخالق محمود، ص. ٢٥، ط ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤ م.

(٥٦) الفلسفة الصوفية في الإسلام للدكتور عبد القادر محمود، ص. ٥٢٢ و٥٢٥.

(٥٧) ابن الفارض والحب الإلهي للدكتور محمد مصطفى حلمي، ص. ١٨٣.

(٥٨) "أراك فمن عقلي لغيري لذت" هكذا ورد في الديوان، وأظن الصواب "أراك فمن عقلي لغيري لذينة" كي يستقيم الوزن، فالبيت من بحر الطويل.

- (٥٩) ديوان ابن الفارض، ص. ٨٥ و ٨٦.
- (٦٠) ابن الفارض والحب الإلهي للدكتور محمد مصطفى حلمي، ص. ١٨٧.
- (٦١) ديوان ابن الفارض، ص. ١٠٣.
- (٦٢) ابن الفارض والحب الإلهي للدكتور محمد مصطفى حلمي، ص. ١٩٥.
- (٦٣) ديوان ابن الفارض، ص. ١٠٩ و ١١٠.
- (٦٤) المصدر نفسه، ص. ١٠٢.
- (٦٥) التصوف في الإسلام للدكتور لعمر فروخ، ص. ١٤٥، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠١ هـ — ١٩٨١ م.
- (٦٦) ديوان ابن الفارض، ص. ١١٣ و ١١٤.
- (٦٧) المصدر نفسه، ص. ١٩٥.
- (٦٨) انظر تفصيل ذلك في هذا البحث.
- (٦٩) ديوان ابن الفارض، ص. ١٦٩ و ١٧٠.
- (٧٠) قصة الحضارة لول ديورانت، جـ ٣، ص. ٢٧٢، ترجمة : د. زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠ م.
- (٧١) انظر ترجمته في نفح الطيب للمقري، جـ ٧، ص. ٩٢ وما بعدها، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، د. ت، وطبقات المفسرين للسيوطي، ص. ١١٣ و ١١٤، تحقيق : علي محمد عمر، ط ١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٦ م، والطبقات الكبرى للشعراني، جـ ١، ص. ١٦٣، وطبقات المفسرين للداودي، جـ ٣، ص. ٢٠٢ وما بعدها، تحقيق : علي محمد عمر، ط ١، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٣٥١ هـ — ١٩٧٢ م، والبداية والنهاية لابن كثير، جـ ١٣، ص. ١٥٦ و ١٥٧، وطبقات القراء لابن الجزري، جـ ٢، ص. ٢٠٨ وما بعدها، نشره : ج. برجستراسر، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٥١ هـ — ١٩٣٢ م، ومرآة الجنان وغبرة اليقظان لليافعي، جـ ٤، ص. ١٠٠ وما بعدها، عالم الكتب، بيروت،

- وهي نسخة مصورة عن مطبعة حيدر آباد الدكن بالهند ، ١٣٣٨ هـ .
- (٧٢) ذخائر الأعلام في شرح ترجمان الأشواق لابن عربي، ص. ٣٩ و ٤٠، مطبعة المعرفة، بيروت، ١٣١٢ هـ — ١٨٩١ م .
- (٧٣) التصوف الثورة الروحية في الإسلام للدكتور أبي العلا عفيفي، ص. ٢٣٨ .
- (٧٤) فصوص الحكم لابن عربي، فص ٢٤، جـ ١، ص. ١٩٤، تحقيق : د.أبو العلا عفيفي، ط ٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٠ هـ — ١٩٨٠ م .
- (٧٥) الموضع نفسه.
- (٧٦) الموضع نفسه.
- (٧٧) سورة الجاثية، آية ٢٣ .
- (٧٨) الموضع السابق.
- (٧٩) سورة الجاثية، آية ٢٣ .
- (٨٠) فصوص الحكم لابن عربي، فص ٢٤، جـ ١، ص. ١٩٥ .
- (٨١) فصوص الحكم لابن عربي، فص ٢٤، جـ ١، ص. ١٩٥ .
- (٨٢) تعليقات الدكتور أبي العلا عفيفي على الفصوص، جـ ٢، ص. ٢٨٩ .
- (٨٣) سورة الإسراء، آية ٢٣ .
- (٨٤) الفتوحات المكية لابن عربي، جـ ٢، ص. ٢٢٥، دار الكتب العربية، القاهرة، ١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م .
- (٨٥) فصوص الحكم لابن عربي فص ١٠، جـ ١، ص. ١١٣ .
- (٨٦) المصدر نفسه فص ١٠، جـ ١، ص. ١١٤ .
- (٨٧) الفتوحات المكية لابن عربي، جـ ٢، ص. ٤٣٢ .
- (٨٨) انظر ذلك بالتفصيل في هذا البحث.
- (٨٩) تعليقات الدكتور أبي العلا عفيفي على فصوص الحكم لابن عربي،

جـ ٢، ص. ٣٢٧.

(٩٠) انظر ترجمته في شذرات الذهب لابن العماد، جـ ٥، ص. ٣٩٣،

وبدائع الزهور لابن إياس، جـ ١، ق ١، ص. ٣٣٥ و ٣٥٦، تحقيق :

محمد مصطفى، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٢

هـ - ١٩٨٢، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤م، حسن المحاضرة للسيوطي،

جـ ١، ص. ٥٦٩، وفوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص.

٤١٣ وما بعدها، تحقيق : د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت،

وذيل مرآة الزمان لليوني، جـ ٢، ص. ١٣١ وما بعدها، دار صادر،

بيروت، ١٩٨٦م، وهي نسخة مصورة عن طبعة حيدر آباد بالهند .

(٩١) الأدب في العصر المملوكي للدكتور محمد زغلول سلام، جـ ١، ص.

٢٣٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠ هـ - ١٩٨٠م .

(٩٢) فوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص. ٤١٤، ٤١٥.

(٩٣) انظر ذلك بالتفصيل في هذا البحث.

(٩٤) فوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص. ٤١٥.

(٩٥) فوات الوفيات لابن شاکر، جـ ٣، ص. ٤١٦.

(٩٦) الرسالة القشيرية للقشيري، جـ ١، ص. ٢٢٧.

(٩٧) شذرات الذهب لابن العماد، جـ ٥، ص. ٣٩٣، وفوات الوفيات لابن

شاکر، جـ ٣، ص. ٤٢٠ و ٤٢١.

(٩٨) الأدب في العصر المملوكي للدكتور محمد زغلول سلام، جـ ١، ص.

٢٣٥ و ٢٣٦.

(٩٩) انظر ترجمته في المنهل الصافي لابن تغري بردي، جـ ٢، ص.

١٢٠ و ١٢١، تحقيق : د. محمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، وبدائع الزهور لابن إياس، جـ ١،

ق ١، ص. ٤٢٤، وشذرات الذهب لابن العماد، جـ ٦، ص. ١٩ و ٢٠،

- وحسن المحاضرة للسيوطي، جـ ١، ص. ٥٢٤، وطبقات الشافعية الكبرى للسبكي، جـ ٥، ص. ١٧٦ وما بعدها، المطبعة الحسينية، القاهرة، ١٣٢٤ هـ، والديباج المذهب لابن قرحون، ص. ٧٠ وما بعدها، مطبعة المعاهد، القاهرة، ١٣٥١ هـ.
- (١٠٠) "خجلا من وجهها ومحتشم" هكذا ورد في اللطائف، وأظن أن الصواب "خجلا من وجهها محتشم" كي يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الرملة".
- (١٠١) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندري، ص. ٢٣٧، تحقيق: د. عبد الحليم محمود، دار الشعب، القاهرة، ١٩٨٦ م.
- (١٠٢) "قأبي دمعى إلا أن ينم" هكذا ورد في اللطائف، وأظن أن الصواب "قأبي دمعى وإلا أن ينم" كي يستقيم الوزن، فالبيت من بحر "الرملة".
- (١٠٣) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندري، ص. ٢٣٧.
- (١٠٤) الموضع نفسه.
- (١٠٥) المصدر نفسه، ص. ٢٦٨.
- (١٠٦) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندري، ص. ٦٨.
- (١٠٧) شرح الحكم العطائية لابن عباد الرندى، جـ ٢، ص. ٧٧، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٢٧٨ هـ.
- (١٠٨) ابن عطاء الله السكندري وتصوفه للدكتور أبو الوفا التفتازانى، ص. ٢٤٩، ط ٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٣٨٩ هـ — ١٩٦٩ م.
- (١٠٩) انظر ذلك بالتفصيل فى المرجع نفسه ص. ١٢١ وما بعدها.
- (١١٠) لطائف المنن لابن عطاء الله السكندري، ص. ٥٧.
- (١١١) الموضع نفسه.
- (١١٢) شرح الرندى على الحكم العطائية، جـ ١، ص. ٥٤.
- (١١٣) المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ٥١.
- (١١٤) التتوير فى إسقاط التدبير لابن عطاء الله السكندري، ص. ٤، الطبعة

الأخيرة، مطبعة عباس شقرون، القاهرة، د.ت .

- (١١٥) المصدر نفسه، ص. ٢٦ و ٢٧.
- (١١٦) انظر ترجمته في الدرر الكامنة لابن حجر العسقلاني، جـ ٢، ص. ٢٤٧ وما بعدها، تصحيح : د. سالم الكرنكوي، دار الجيل، بيروت، د.ت، وهي نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف بحيدر آباد الدكن بالهند، ١٢٥٠ هـ، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، جـ ٦، ص. ٢١٠ وما بعدها، والبدر الطالع للشوكاني، جـ ١، ص. ٣٧٨، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، د.ت، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، جـ ٣، ص. ١٧٩، دار صادر، بيروت، د.ت .
- (١١٧) نشر المحاسن الغالية لليافعي، ص. ٢٠٨، تحقيق : إبراهيم عطوة عوض، ط ٢، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م .
- (١١٨) الموضع نفسه.
- (١١٩) انظر الرسالة القشيرية، جـ ١، ص. ٢١٧ وما بعدها.
- (١٢٠) نشر المحاسن الغالية لليافعي، ص. ٤.
- (١٢١) المصدر نفسه، ص. ١٠.
- (١٢٢) المصدر نفسه، ص. ١٦٢.
- (١٢٣) المصدر نفسه، ص. ٨٦.
- (١٢٤) مدارج السالكين لابن قيم الجوزية، جـ ٣، ص. ٧ و ٦.
- (١٢٥) المقدمة في التصوف لأبي عبد الرحمن السلمى، ص. ٣٥، تحقيق : يوسف زيدان، ط ١، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- (١٢٦) نشر المحاسن الغالية لليافعي، ص. ١٩٠ و ١٩١.
- (١٢٧) انظر ترجمته في البداية والنهاية لابن كثير، جـ ١٣، ص. ٢٨٣

- ومابعدهما، وفوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص. ٣٨٣
- ومابعدهما، والنجوم الزاهرة لابن تغری بردی، جـ ٧، ص. ٢٨٢.
- (١٢٨) الأدب فی العصر المملوکی للدکتور محمد زغلول سلام، جـ ١، ص. ٢٤٣.
- (١٢٩) عصر الدول والإمارات - الجزء الخاص بالشام - للدکتور شوقي ضیف، ص. ٢٨٤، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠ م.
- (١٣٠) فوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص. ٣٨٧.
- (١٣١) عصر الدول والإمارات - الجزء الخاص بالشام - للدکتور شوقي ضیف، ص. ٢٨٥.
- (١٣٢) فوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص. ٣٨٦.
- (١٣٣) المصدر نفسه، جـ ٣، ص. ٣٨٤.
- (١٣٤) عصر الدول والإمارات - الجزء الخاص بالشام - للدکتور شوقي ضیف، ص. ٢٨٥.
- (١٣٥) فوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص. ٣٨٤.
- (١٣٦) انظر الأدب فی العصر المملوکی للدکتور محمد زغلول سلام، جـ ١، ص. ٢٤٤.
- (١٣٧) البداية والنهاية لابن كثير، جـ ١٣، ص. ٢٨٤، وفوات الوفيات لابن شاکر الکتبی، جـ ٣، ص. ٣٨٤.
- (١٣٨) البداية والنهاية لابن كثير، جـ ١٣، ص. ٢٨٤ و ٢٨٥.
- (١٣٩) المصدر نفسه، جـ ١٣، ص. ٢٨٥.
- (١٤٠) "وفي اريحيات الكريم إلى الندي" هكذا ورد في البداية والنهاية وهو مكسور فالقصيدة من بحر "الطويل".
- (١٤١) البداية والنهاية لابن كثير، جـ ١٣، ص. ٢٨٥.
- (١٤٢) المصدر نفسه، جـ ١٣، ص. ٢٨٥ و ٢٨٦.

- (١٤٣) هكذا ورد البيت في البداية والنهاية، وهو مكسور، فالقصيدة من بحر "الطويل".
- (١٤٤) هذا البيت مكسور مثل سابقه.
- (١٤٥) البداية والنهاية لابن كثير، جـ ١٣، ص. ٢٨٦ و٢٨٧.
- (١٤٦) انظر هذا البحث ص، ٢٣ وما بعدها.
- (١٤٧) انظر آراء ابن عربي في وحدة الوجود في هذا البحث.
- (١٤٨) انظر ترجمته في شذرات الذهب لابن العماد، جـ ٥، ص. ٤١٢ و٤١٣،
والبداية والنهاية لابن كثير، جـ ١٣، ص. ٣٢٢، والمنهل الصافي لابن
تغري بردي، جـ ٦، ص. ٣٨ وما بعدها، والكواكب الدرية للمناوي،
جـ ٣، ص. ٢٤٧، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، جـ ٨، ص.
٢٩ وما بعدها، وفوات الوفيات لابن شاکر، جـ ٢، ص. ٧٢ وما بعدها.
- (١٤٩) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ٨٥.
- (١٥٠) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٥٣ و١٥٤.
- (١٥١) عوارف المعارف لأبي حفص السهروردي على هامش إحياء علوم
الدين للغزالي، جـ ١، ص. ٢٠٦.
- (١٥٢) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ٩٨.
- (١٥٣) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١١٧، ١١٨.
- (١٥٤) ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق لابن عربي، ص. ٤٠.
- (١٥٥) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ١١٧.
- (١٥٦) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٠٢.
- (١٥٧) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٩٧.
- (١٥٨) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٩٩.
- (١٥٩) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٠٢.
- (١٦٠) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٠٥-١٠٦.

- (١٦١) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٨٦-٨٧.
- (١٦٢) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٢٦٠.
- (١٦٣) المصدر نفسه جـ ١، ص. ١٠٧.
- (١٦٤) جـ ١، ص. ١٠٧.
- (١٦٥) التحبير في التذكير للقشيري، ص. ٤١.
- (١٦٦) الرسالة القشيرية للقشيري، جـ ٢، ص. ٦١٧-٢١٩.
- (١٦٧) المصدر نفسه جـ ٢، ص. ٦١٧، ومدارج السالكين لابن قيم الجوزية، جـ ٣، ص. ١٤.
- (١٦٨) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ١٠٦.
- (١٦٩) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٨٣.
- (١٧٠) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٣٠.
- (١٧١) لوامع الأنوار وروض الأزهار لعبد الحافظ بن محمد، ص. ١١٥، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٢١ هـ.
- (١٧٢) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ١٣٠.
- (١٧٣) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٢٠٩-٢١٠.
- (١٧٤) المصدر نفسه المخطوط، ورقة ٢٥.
- (١٧٥) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٢٢-١٢٣.
- (١٧٦) انظر اللمع للطوسي، ص. ٤٣٧.
- (١٧٧) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ٣٢٩.
- (١٧٨) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٤٦-١٤٧.
- (١٧٩) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٨٤.
- (١٨٠) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٠٣.
- (١٨١) انظر تفصيل ذلك فيما تقدم عن ابن الفارض في هذا البحث.
- (١٨٢) انظر تفصيل ذلك فيما تقدم عن الحلاج في هذا البحث.

- (١٨٣) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ١٣٧.
- (١٨٤) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٨٥-٨٦.
- (١٨٥) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٩٨.
- (١٨٦) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٢٣٢.
- (١٨٧) انظر تفصيل ذلك في الشعر الصوفي في العصر المملوكي، د. محمد عبد المجيد الطوانسي، ص ٧٠ وما بعدها، رساله دكتوراه مخطوطة، بمكتبة كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٤م.
- (١٨٨) ديوان التلمساني، جـ ١، ص. ٢٤٧-٢٤٨.
- (١٨٩) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٢٤٥.
- (١٩٠) انظر ترجمته في سلك الدرر للمرادي، جـ ٣، ص. ٥٣٠، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م، وتاريخ الجبرتي، جـ ١، ص. ١٥٤، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٢٩م.
- (١٩١) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق للنابلسي، جـ ١، ص. ٢٠٢، دار صادر، بيروت، ١٩٧١م.
- (١٩٢) دراسات في التصوف الإسلامي للدكتور عبد المنعم خفاجة، جـ ١، ص. ١٣٨.
- (١٩٣) ديوان الحقائق للنابلسي، جـ ١، ص. ٦٥-٦٦.
- (١٩٤) المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ١٣١.
- (١٩٥) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٢٦٢.
- (١٩٦) المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ١٣٢-١٣٣.
- (١٩٧) المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ١٤٨.
- (١٩٨) المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ١٠.
- (١٩٩) المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ٢٦٣.
- (٢٠٠) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ٦٦.

- (٢٠١) المصدر نفسه، ج٢، ص. ٢٤٨.
- (٢٠٢) المصدر نفسه، ج١، ص. ٤٩.
- (٢٠٣) عصر الدول والإمارات - الجزء الخاص بالشام-، ص. ٢٨٨.
- (٢٠٤) ديوان الحقائق للنابلسي، ج٢، ص ٢٧٢.
- (٢٠٥) المصدر نفسه، ج٢، ص. ٢٦٩.

أدبية النص التاريخي

أَدَبِيَّةُ النَّصِّ التَّارِيخِيِّ

المقدمة

كان الأستاذ أحمد الشايب يقول عن التاريخ:

(وقد كثر الكلام فيه: أعلم هو أم أدب، فمن نظر إلى إنسه يتناول الحقائق الواقعية ويعنى بتجميعها ونقدها نقدا موضوعيا؛ قال بأنه علم يشبه علم طبقات الأرض (الجيولوجيا). ومن لحظ إنه لابد للتاريخ من خيال الشاعر لنشر الحوادث وبعث الحياة فيها، ثم لابد من براعة الكاتب البليغ لتعرض هذه الوقائع بالثوب اللائق بها قال بأنه أدب)^(١)

وعن أسلوب الكتابة التاريخية يقول:

(ولما كان التاريخ بعث الماضي من ناحية، ونقدا فلسفيا من ناحية أخرى، كان أسلوبه وسطا بين:

*العلمي الدقيق..

*والأدبي الرقيق..

*لا يسلم من مظاهر القصص أو الروايات حتى لا يجف ويتقل.

*ولا يخلو من النقد والتقرير ليؤدي مهمته الرئيسية)^(٢)

وعن عبد الرحمن الداخل — صقر قريش — كتب الأستاذ على أدهم

قصته (صقر قريش)، وقدم لها الأستاذ العقاد يقول:

(وإليك مثلا (صقر قريش) الذي كتب عنه الأستاذ أدهم رسالته

القيمة، وهو عبد الرحمن الداخل منشئ الدولة الأموية في الأقطار الأندلسية،

فأى ذوق من الأذواق لا يجد كفايته ومتعته في تاريخ هذا الرجل المقدام؟

من كان يطلب المغامرات القصصية فهذا بطل يقل نظيره، ... ،
... ، ومن كان يطلب الحوادث والعظائم فهذه سيرة لا تتطوى صفحة منها
إلا على حادث، ... ، ...

ومن كان يطلب العبرة الاجتماعية فمعرض العبرة هنالك واسع جدا
سعة ما بين أطوار التاريخ، ... ، ...

ومن كان يطلب تجليات النفوس ودخائل السرائر فهذا مجال تتكرر
فيه عشرات الأسماء، كل اسم منها يشتمل على صورة آدمية تخالف سائر
الصور، وتتبعث في أعمالها بغير بواعث الآخرين^(٣)

هذه رؤية العقاد للعمل التاريخي حين يصير عملا قصصيا، وهو
أخيرا يقول عن هذا العمل:

(ذخيرة لا تنفد من ثروة المعرفة لجميع الطالبين والمريدين، وقد
جاءت هذه الرسالة مثلا يحتذى به في استخراج النفائس من هذه الذخيرة
الوافرة، لأن كاتبها الفاضل رجل يدرس التاريخ بنظر الفيلسوف وروية العالم
وحماسة الأديب، ويعرف من مذاهب الفلاسفة العظام في أسرار التاريخ ما
ليس يعرفه عندنا غير أفراد معدودين)^(٤)

والتاريخ:

(فن من أقدم فنون النثر الأدبي، ظهر حين عرفت الكتابة وشاعت
من جهة وحين ارتقى العقل الإنساني واستطاع التفكير وربط بعض الحوادث
ببعض واتخاذها موضوعا للعبرة والعظة من جهة أخرى)^(٥)

وتحت عنوان: "الأدبي والتاريخي" يقول الدكتور/ جابر عصفور:

(إن كل سيرة ذاتية — مهما كانت وثائقية — لا تخلو من عنصر أدبي
مهما تضاءلت درجة حضوره، فالوظيفة الأدبية لا تختفى — قط — من

الحدث الكلامى لكتابة السيرة الذاتية حتى لو سيطرت عليها الوظيفة الإشارية
للغة^(٦)

وعن التاريخى - (الحقيقى المفيد النافع) - والإنشائى - (المجلى
والأدبى الجميل الممتع)، وعن كيفية تشكل التاريخ روائيا، وتبين كيفية التى
تتيح انبثاق المخیل من صلب التاريخ، يقول أحمد الجودة:

(إن التنازع بين مجالين بينهما افتراق واختلاف من جهة المنطلقات
والمقاصد يثير جملة من القضايا المتصلة بالأدب وقضايا النظرية؛ فالتاريخ
علم إنسانى هدفه بناء الحقيقة بالوثيقة والشاهد والعلاقات الباقية. أما الأدب
فهو نشاط تخيلى تتفاوت إحالاته على الواقع وكيفيات الإيهام به)^(٧)
ويضيف الجودة أنه يرى فى الإشارات التاريخية المنبثقة فى الرواية:
(بنية سطحية ظاهرة) فى مقابل ما يسميه: (عمق الرواية وأغوارها
البعيدة)^(٨)

ويقول الدكتور صلاح فضل:

(ظلت العلاقة مبهمة وغائمة بين التاريخ والقص، ونُظِرَ إلى السرد
باعتباره مرتبطا بطرق الرواية لما يفترض أنه وقع بالفعل، دون تنمية لفكرة
الاحتمال التى تقود إلى مشروعية المخیل وحقه فى الوجود الأدبى المفارق
بطبيعته للوجود المادى التاريخى، وتؤدى بالتالى إلى الاعتراف بعد النضج
بالوجود المستقل للقصة الأدبية)^(٩)

وتحت عنوان: (روايات متتكرة فى هيئة تاريخ)، يقول: (ماريو
باراجاس يوسا) عن صاحب (حكايات ميلاد بيرو):

(حينما يتحدث 'بوراس بارنيكا' يتحول التاريخ إلى طرفة، إيحاء، مغامرة، لون، علم نفس. كان يصور التاريخ سلسلة من المرايا لها روعة لوحة من عصر النهضة)^(١٠)، وعن النصوص التي جمعها (بوراس) يقول:

(في هذه النصوص يمتزج التاريخ والأدب، الحقيقة والكذب، الواقع والخيال: بشكل لا يمكن فصله عادة. وغالبا ما يخبر الخط الرفيع الفاصل بين أحدهما والآخر، فتحدث توأمة للعالمين في كمال كلما ازداد التباسا أصبح أكثر إغراء، حيث يبدو المعقول وغير المعقول فيهما وجهين لعملية واحدة)^(١١)

* * *

وفي هذه الدراسة نحاول الاقتراب من "الصورة" التي قدمتها كتب التاريخ لمعاوية بن أبي سفيان رضى الله عنه، ونحاول قراءة "الخبر" التاريخي بحثا عن جماليات الأدب، نعرف المعلومة المفيدة النافعة، وننلمس الطريق إلى الممتع الجميل، كيف صار (معاوية) أدبا، وكيف تحول الخبر إلى (حكاية)، وأي شيء يمكن أن يكون مفتاح هذه الشخصية العظيمة والمدهشة والمثيرة لوجهات نظر كثيرة..

وسنبدا بمدخل عن بدايات (معاوية) ونهايته، مجموعة من الأخبار نضعها متدرجة لتقدم لنا (البداء والختام)..
..

في الفصل الأول ندرس الخبر بوصفه "سياقا للرجل"، وفي كل دراسة لابد من سياق، وهنا نعرض لسياقين:

- تاريخي يقدم صورة الرجل.

- فني ندرس من خلاله لغة الخبر.

في ختام الفصل الأول نكون قد اكتشفنا أن للرجل قدرة هائلة على (استدراج) من يتوجه إليهم بخطابه وأفعاله؛ بحثا عن مادة (درج) في معاجم

اللغة ونصوص الأدب وجهود البلاغيين، ثم قدمنا في الفصل الثالث "بنية الاستدراج" في ضوء ما نعرفه عن أدوات الخطاب الحجاجي، وبذلك يكون الفصل الأول للرجل والسياق، والثاني للاستدراج عند معاوية، ثم كان الفصل الثالث للحجاج، والرابع رسائله إلى (على بن أبي طالب وابنه الحسن عليهما السلام).

وبعد..

فقد حاولت جهدى الإقلاّت من إغراءات نصوص كثيرة حول الخبر المدروس، اكتفيت بمعاوية، ولعلّى لست بحاجة إلى القول بمعرفتى قدر الآخرين الذين يملأون فضاءات النصوص، هم صحابة أجلاء، لهم قدرهم وخطرهم، لكن هذه الدراسة خاصة بمعاوية، ولعلّى أشكر كل صديق وزميل وأستاذ جليل، وقارئ مخلص على ما سوف يقدمونه لى من نصح يمضى بهذه الدراسة على الطريق الصحيح..

والله المستعان...

هوامش المقدمة

- (١) أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية (الفصل الخاص بالتاريخ) - مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السادسة، سنة ١٩٦٦م.
- (٢) نفسه.
- (٣) على أدهم، صقر قريش، الهيئة العامة، القاهرة، سنة ١٩٩٦م، مقدمة العقد، ص: ٥، ٦.
- (٤) نفسه.
- (٥) انظر: طه حسين وآخرين، التوجيه الأدبي، وزارة المعارف العمومية القاهرة، ط ١/ سنة ١٩٥٢م، ص ٨١.
- (٦) د./جابر عصفور، زمن الرواية، الهيئة، القاهرة، سنة ١٩٩٩م، ص ٢١٤.
- (٧) مجلة فصول، الهيئة، العدد ٦٣، شتاء وربيع سنة ٢٠٠٤، ص ٢٨٠.
- (٨) نفسه.
- (٩) د./صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس سنة ١٩٩٢م، ص ٢٧٩.
- (١٠) ماريو باراجاس يوسا، الكاتب وواقعه، ترجمة/ بسمة محمد عبدالرحمن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة سنة ٢٠٠٥م، ص ٣٣.
- (١١) نفسه.

المدخل

هل تصلح العبارة التي أوردها الجاحظ "مدخلا" إلى ما نحن فيه من حديث عن "الاستدراج" عند معاوية؟ يقول الجاحظ (ت ٢٥٥م) في كتاب (التاج).

"وفيما يذكر عن معاوية أنه قال:

ما نُقِتْ أَيْامُ صَيِّفَيْنِ لَحْمًا وَلَا شَحْمًا وَلَا حُلُومًا وَلَا حَامِضًا؛ مَا كَانَ إِلَّا الْخَبْزُ وَالْجَبْنُ وَخَشَنُ الْمَلْحِ إِلَى أَنْ تَمَّ لِي مَا أَرَدْتَهُ"^(١)

هذا ما ينقله الجاحظ، وفيه أسلوب سوف نلتقي به لاحقاً عند معاوية: "ما..إلا"، هذا الاستثناء الذي يلغى المحذوف الذي تقديره: "أى شئ"، ويثبت ما بعد "إلا"، وها هو معاوية يذكر اللحم والشحم والحلو والحامض وأشياء ما ذاقها، ثم يأتي بعد "ما نُقِتْ" بـ "ما كان..إلا" .. وهذا من أساليب اللغة التي تصنع المفارقة؛ حيث يفهم أن هذا الطعام الخشن هو الذي صيره "الاستثناء" المتاح الوحيد والاختيار الوحيد، وهنا يتعاطف القارئ/ المتلقى، مع هذا الذي حرم نفسه من اللحم والشحم والحلو والحامض، واكتفى بالخبز والجبن وخشن الملح، وإذا بهذا التعاطف يرتد عند شاطئ الجملة الأخيرة:

"إلى أن تم لي ما أردته"

هناك غاية، هناك ما يريده معاوية الذي هو الممثل الشرعي للاستراتيجية الأموية تنظيراً وتطبيقاً، ما يقوله كلام أموى، وما يفعله سياسة أموية..

لقد كان الطريق إني (ما أراده) شاقاً وفيه تضحية وحرمان.. هل يخدعنا الرجل؟ .. إن مفردة الخداع متمكنة الوجود في قاموسه، ولقد كان

"يترك الناس يخدعونهم"، وستأتي شهادة "ابن الزبير" له في موضعها، أما هو نفسه فيقول:

" إني لأجر ذيلي على الخدائع" (٢)

يوهم الناس أنهم نجحوا في خداعه، كان يبدو وكأنه لم يفتن لهم، وهو يقول بنفسه: "أجر ذيلي على الخدائع"، أي إنه يُعفى عليها، ولا يتوقف عندها.

ولعلنا نمضي خطوة حين نتأمل هذه الرواية التي وردت عند المبرد (ت ٢٨٦هـ) في "الفاضل"، والمسعودي (ت ٣٤٦هـ) في مروج الذهب، وهي رواية واحدة، طرفها الأول معاوية بن أبي سفيان مع عبدالرحمن بن خالد بن الوليد عند المبرد، وعمر بن العاص عند المسعودي، وهي رواية تكشف إمكانيات هذا الرجل وصولاً إلى "ما يريد"، نقول:

(وكان معاوية مع حدة جوابه وصواب رأيه حليماً جواداً، وكان يضيف إلى ذلك شجاعة وحزماً. ويروى أن عبدالرحمن بن خالد بن الوليد قال له:

-إني لأراك تقدم أحياناً حتى أقول: أشجع الناس، وأراك تحجم أحياناً حتى أقول أجبن الناس.. قال:

-أني أقدم ما كان الإقدام غنماً وأحجم ما كان الإحجام حزماً، فأنا كما قال القائل:

شجاعٌ إذا ما أمكنتني فرصة وإن لم تكن لي فرصة فجبان^(٣)
وهذه أقوال ثلاثة:

-رواية تنسب إليه حدة الجواب وصواب الرأي والحلم والجود والشجاعة والحزم.

-ورأى يراه أشجع الناس حين يقدم وأجبنهم حين يحجم.
-ورد من معاوية نفسه يجعل الفرصة السانحة مدار العمل والحكم
والرأى، ويستخدم ثنائية "الغنم" و "الحزم" بدلا من الشجاعة والجبن، ويدعم
رأيه بكلام العرب حيث يأتى بالشعر شاهدا على ما يرى، ونلاحظ من
مفرداته:

الغنم والحزم، ونلاحظ أسلوب الشرط:
ما كان الإقدام غنما ..
ما كان الإحجام حزما..
ولن يكون الإقدام فى كل مرة غنما، ولا الإحجام حزما على كل
حال..

* * *

وفى الإمامة والسياسة لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ—)، يقول معاوية
للسحابة وأهل الشورى فى مجلس عثمان:
(مهلا معشر المهاجرين، فإن وراءكم من إذا دفعتموه اليوم اندفع
عنكم، ومن إن فعلتم الذى أنتم فاعلوه دفعكم بأشد من ركنكم، وأعد من
جمعكم، ثم استن عليكم بسننكم، ورأى أن دم الباقي ليس بممتنع بعد دم
الماضى، فسددوا وارفقوا، لا يغلبكم على أمركم من حذركم..
فقال على بن أبى طالب:

-كأنك تريد نفسك يا ابن اللخناء، لست هنالك!

فقال معاوية:

-مهلا من شتم بنت عمك فإنها ليست بشئ نسائك^(١).

فالآن هى بنت عم على، فأى أعمامه؟ حمزة؟

* * *

ويثور الناس على عثمان، ويقبل معاوية من الشام: (فأتى مجلسا فيه
على بن أبي طالب، وطلحة بن عبيد الله، والزبير بن العوام، وسعد بن أبي
وقاص، وعبد الرحمن بن عوف، وعمار بن ياسر، فقال:

يا معشر الصحابة، أوصيكم بشيخي هذا خيرا، فوالله لئن قتل بين
أظهركم لأملأنها عليكم خيلا ورجالا، ثم أقبل على عمار بن ياسر فقال:
يا عمار، إن بالشام مائة ألف فارس كلهم يأخذ العطاء، مع مثلهم
من أبنائهم وعبدانهم، لا يعرفون عليا ولا قرابته، ولا عمارا ولا سابقته، ولا
الزبير ولا صُحْبَتَه، ولا طلحة ولا هجرته، ولا يهابون ابن عوف ولا ماله،
ولا يتقون سعدا ولا دعوته.

فإياك يا عمار أن تقعد غدا في فتنة تتجلى، فيقال هذا قاتل عثمان
وهذا قاتل علي، ثم أقبل على ابن عباس فقال:

يا ابن عباس:

إنَّا كُنَّا وإياكم في زمان لا نرجو فيه ثوبا ولا نخاف عقابا، وكُنَّا أَكْثَرُ
منكم، فوالله ما ظلمناكم ولا قهرناكم ولا أخرناكم عن مقام تقدمناه، حتى بعث
الله رسوله منكم، فسبق إليه صاحبكم، فوالله ما زال يكره شركنا ويتغافل به
عنا حتى ولى الأمر عليه وعليكم، ثم صار الأمر إلينا وإليكم فأخذ صاحبنا
على صاحبكم لسنة...،...،...،...، فقد أوقدتم نارا لا تطفأ بالماء)^(٥)

هل يبشر معاوية بزمان جديد؟ إن أهل الشام لا يعرفون ولا يهابون
ولا يتقون (أحدا) إلا من يعطيهم، إن معاوية يجمع أهل الشورى - إلا
عثمان - ليجعلهم (مرفوضين) من أهل الشام، جمعهم ليسقط فضل كل
واحد منهم، أو ليسقط كلا منهم بفضله الذي عرف به؛ كأنما يقول: "تلك أيام
خلت": لا قرابة علي ولا سابقة عمار ولا صُحْبَةُ الزبير ولا هجرة طلحة ولا

مال ابن عوف ولا دعوة سعد، (لا أحد غيري).. وهذا هو الاستثناء، وسوف يأتي..

ويقتل عثمان، وينهض معاوية مطالباً بدمه، ويكتب:

(إلى عبد الله بن عمر بن الخطاب خاصة، وإلى سعد بن أبي وقاص، ومحمد بن مسلمة - دون كتابه إلى أهل المدينة - فكان في كتابه إلى ابن عمر:

-أما بعد، فإنه لم يكن أحدٌ من قريش أحبَّ إليَّ أن يجتمع عليه الأمة بعد قتل عثمان منك، ثم ذكَّرتُ خذلكَ إيَّاه وطعنك على أنصاره فتغيَّرتُ لك، وقد هوَّن ذلك عليَّ خلافاً لك عليَّ ومحا عنك بعض ما كان منك، فأعنا - رحمك الله - على حق هذا الخليفة المظلوم؛ فإنني لست أريد الإمارة عليك، ولكني أريدها لك، فإن أبيت كانت شوري بين المسلمين)^(٦).

وهذا النص يبدأ بالحب وينتهي بالاستبعاد؛ كنتُ أحبُّ أن تجتمع عليك الأمة بعد عثمان يا ابن عمر، بل: لم أحب هذا لأحد غيرك، لكنك خذلت وطعنت فتغيَّرتُ لك، لكن موقفك من عليٍّ هوَّن عليَّ (بعض الأمر) ومحا شيئاً مما في نفسي ..

وأرجو أن تعين علي حق الخليفة المظلوم (ولا أريد) أن أكون أميراً عليك، (ولكني أريد) أن تكون الأمير، وكان يمكن أن تنتهي الرسالة هنا، لكن لا..

"فإن أبيت كانت شوري بين المسلمين"

وهي العبارة التي سيرد بها علي سعد بن أبي وقاص وعلي علي ابن أبي طالب فيما يأتي..

كيف بنى معاوية رسالته إلى ابن عمر؟ وهل يمكن أن توضع جملة في غير موضعها؟ سوف يأتي الحديث عن هذا كله في موضعه!!

* * *

ويبايع الناس عليًا، فيكتب إلى معاوية:
(أما بعد فقد ولَّيتُك ما قبَّلَكَ من الأمر والمال، فبايع مَنْ قبَّلَكَ، ثم أقدم
إليَّ في ألف رجل من أهل الشام، فلما أتى إلى معاوية كتَّابٌ عليّ دعا
بطومار فكتب فيه:

من معاوية إلى عليّ..أما بعد فإنه:
ليس بيني وبين قيس عتاب غير طعن الكلى وضرب الرقاب)^(٧)
وهذه (ليس .. إلا) التي سبقت والتي ستأتى، والتي هى الصيغة التى
تتوب عن معاوية والأمويين:

(ليس إلا نحن .. ليس إلا أن يسقط عليّ)
والعتاب الوحيد الذى يمكن أن يكون بيني وبين خصومى هو:
"طعن الكلى وضرب الرقاب"

* * *

ويُقْتَلُ عليّ، ويصير الأمر إلى معاوية - رضى الله عنهم أجمعين - قال
القحذمى:

(لما قدم معاوية المدينة عام الجماعة تلقاه رجال من قريش، فقالوا:
-الحمد لله الذى أعز نصرك وأعلى كعبك..
قال: فوالله ما ردَّ عليهم شيئاً حتى صعد المنبر فحمد الله وأثنى عليه
ثم قال:

-أما بعد..

فإنى والله ما وليتها بمحبة علمتها منكم، ولا مسرة بولايتى، ولكنى
جالدتكم بسيفى هذا مجالدة..

ولقد رُضْتُ نفسي على عمل ابن أبي قحافة وأردتها على عمل عمر،
فنفرت من ذلك نفارا شديدا، وأرنتها على مثل ثنَّيات عثمان فأبَت عليّ،
فَسَلَكْتُ بها طريقا لي ولكم فيه منفعة:

مؤكلة حسنة، ومشاربة جميلة، فإن لم تجدوني خيركم فإني خيركم
ولاية.

والله لا أحمل السيف على من لا سيف له، وإن لم يكن منكم إلا ما
يستشفى به القائل بلسانه فقد جعلت له ذلك دبر أننى وتحت قدمي، وإن لم
تجدوني أقوم بحقكم كله فاقبلوا مني بعضه، فإن أتاكم مني خير فاقبلوه، فإن
السيل إذا زاد عَنِّي وإذا قلَّ أَعْنَى، وإياكم والفتنة فإنها تفسد المعيشة، وتكدر
النعمة. ثم نزل^(٨).

فهذه نفس تحتاج إلى ترويض، لكنها (تنفر نفارا شديدا)، وتأبى على
صاحبها الذى يحاول (استدراجها) بالترويض، ويختم بالسيل الذى فى زيادته
خطورة وعناء وفى قلته الغنى، وهو لا يريد لرعيته العناء، فليكن وسطا،
وعليهم أن يقبلوا البعض حين يغيب الكل، ويحذرهم الفتنة، أما (الكلام) ففيه
شفاء لما فى صدورهم، فليقولوا، لا ضير، وما داموا لا سيف لهم فلن يرفع
سيفه، أما الكلام فدبر الآن وتحت القدم، هذا ختام كلامه، أما البداية
فمواجهة صريحة:

(يا أهل المدينة.. أعرف أنكم لا تحبوننى ولا تقبلون ولايتى، وبسيفى
هذا صرت إمامكم).

* * *

وتمضى الأيام ويدنو الأجل، وكان "يزيد" غائبا، فقال معاوية:
(أبلغا عنى يزيد وقولا له:

انظر إلى أهل الحجاز فإنهم أهلك وعترتك، وانظر إلى أهل العراق ،

، ... ، ... ، ...

لست أخاف عليك غير عبد الله بن عمر وعبد الله بن الزبير والحسين بن علي:

فأما عبد الله بن عمر فرجل قد وقّذه الورع، وأما الحسين بن علي فإني أرجو أن يكفيكه الله بمن قتل أباه وخذل أخاه.. وأما ابن الزبير فإنه خب ضب.

* وفي غير هذه الرواية:

فإن ظفرت بابن الزبير فقطعه إربا إربا^(٩)

على أن ابن الزبير هذا الذي يمقته معاوية هذا المقت كله، يروى عنه أنه:

(عن هشام بن عروة.. قال:

صلى يوما عبد الله بن الزبير فوجم بعد الصلاة ساعة، فقال الناس:

لقد حدث نفسه!! ثم التفت إلينا فقال:

- لا يبعدن ابن هند!! إن كانت فيه لمخارج لا نجدها في أحد بعده أبدا، والله إن كنا لنفرقه وما الليث الحرب على برائته بأجراً منه فيتفارق لنا، وإن كنا لنخدعه وما ابن ليلة من أهل الأرض بأدهى منه فيتخادع لنا، والله لو ددت أنا متعنا به ما دام في هذا حجر - وأشار إلى أبي قبيس - لا يتخون له عقل ولا تنتقص له قوة^(١٠)

كان - وهو الداهية - يتخادع لهم، وهو الذي قال أول هذه السطور: (إني لأجر ذيلي على الخدائع).

* * *

ويمرض معاوية وتلوح النهاية، يقول الطبري (ت ٣١٠هـ):

(...، ...، ...، لما ثقل معاوية وحدث الناس أنه الموت، قال لأهله:

- احشوا عيني إثمدا، وأوسعوا رأسي دهنا، ففعلوا، وبرقوا وجهه

بالدهن، ثم مهد له، فجلس وقال:

-انذنوا للناس فليسلموا قياما، ولا يجلس أحد، فجعل الرجل يدخل
فيسلم قائما فيراه مكتحلا مدهنا فيقول:

-يقول الناس هو لمآبه، وهو أصح الناس!

فلما خرجوا من عنده قال معاوية:

وتجلدى للشامتين أريهم أنى لريب الدهر لا أتضعضع

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع^(١١)

على أن المبرد - وتوفي قبل الطبرى - يورد الحكاية هكذا:

(ويروى أن الحسين بن علي صلوات الله عليهما دخل على معاوية

وهو فى علة غليظة، فقال معاوية: ساندوني، ثم تمثل بببيت أبي ذؤيب:

وتجلدى للشامتين أريهم أنى لريب الدهر لا أتضعضع

فسلم الحسين وتمثل بببيت أبي ذؤيب:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع^(١٢)

وفى هوامشه يقول محقق كتاب الفاضل إن هذا الخبر (فى المعاهد:

١٩٢/١، لعبد الله بن عباس مع معاوية)، إن الطبرى يجعل الحكاية بين

معاوية وغواده فى مرضه الأخير، لكن المبرد وغيره يجعلان الحكاية

(تشفيا) و"تجلدا" بين معاوية وخصومه من بنى هاشم..

* * *

هذه مجموعه من الروايات التى تقدم الرجل - معاوية - بدءا

وختاما، هو رجل صنعتة الروايات والجمال (التي من كلمات) طالب حكم

وملك، يجيد التفكير وانتهاز الفرص، يعرف أقدار الرجال، يستميلهم

ويستدرجهم، يستدنيهم ويبعدهم، يعرف خطورة الكلام، يعتمد على أهل الشام

لكنه يرى أهل الحجاز الأصل والعثرة.

* * *

هوامش وتعليقات المدخل

- (١) كتاب "التاج فى أخلاق الملوك"، بتحقيق الأستاذ أحمد زكى باشا، المطبعة الأميرية بالقاهرة، الطبعة الأولى سنة ١٩١٤م، ص ١٧٥.
- (٢) نفسه: ١٠٣.
- (٣) "الفاضل" للمبرد، تحقيق عبد العزيز الميمنى، دار الكتب، القاهرة، ط/٣ سنة ٢٠٠٠م، ص ٥٢.
- وانظر للمسعودى: "مروج الذهب ومعادن الجوهر"، شرحه وقدم له الدكتور/مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط/١ سنة ١٩٨٦م، الجزء الثالث ص ٢١-٢٢.
- (٤) "الإمامة والسياسة" لابن قتيبة، علق عليه ووضع حواشيه: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١ سنة ٢٠٠١، الجزء الأول، ص ٣٠.
- (٥) سابق، ص ٢٨-٢٩.
- (٦) "وقعة صفين" لنصر بن مزاحم (ت ٢١٢هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط/٣ سنة ١٩٨١، ص ٧١-٧٢، والإمامة والسياسة: ٨٤/١.
- (٧) الإمامة والسياسة: ٤٥/١.
- (٨) العقد الفريد لابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ)، شرح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبيارى، الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة ٢٠٠٤م، الجزء الرابع، ص ٨١-٨٢.
- (٩) "البيان والتبيين" للجاحظ، الذخائر تحقيق عبد السلام هارون، سنة ٢٠٠٣م: الجزء الثانى، ص ١٣١.
- (١٠) "عيون الأخبار" لابن قتيبة، الذخائر، القاهرة سنة ٢٠٠٣م، المجلد الأول، ص ١١-١٢.
- (١١) تاريخ الأمم والملوك - تاريخ الطبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١ سنة ١٩٨٧م، المجلد الثالث، ص ٢٦٢.
- (١٢) الفاضل، ص ٥١.

السياق والرجل

(١)

يقول الأستاذ "رفيق العظم" في محاوره مع الدكتور طه حسين:
(إن الحقائق التاريخية، ولا سيما تاريخ الإسلام، تشبه الدرّ الملقى بين أشواك يحتاج مُريد استخراجها من تلك الأشواك إلى أناة وروية ونظر في وجوه السلامة من أذى الشوك، ولا نريد أن نذهب بعيداً في مذاهب الشك التي ذهب إليها الأستاذ، وإنما يكفي أن ننبهه بما يقول — وهو العليم — إلى ما عاناه رواة الحديث ونقله الأخبار النبوية في تمحيص تلك الأخبار وتنظيفها من شوائب الوضع المكذوب، ولا سيما في أيام الفتنة الكبرى التي انقسم فيها المسلمون إلى شيع سياسية كانت تعمل للسياسة باسم الدين، وتضع من الأخبار ما يوافق مذاهبها السياسية، وإن كان فيه مساس بالدين وتشويه له، هذا فيما له صلة بأصل الشريعة وانتساب إلى صاحب الشرع، فما بالك بأخبار الخلفاء ووقائع التاريخ وأخبار الناس؟)

نقرأ شيئاً في التاريخ وشيئاً في كتب القصاصين، عما أنتجه التنازع بين الشيع الدينية والسياسية على الأصح، في عصور المحنة التي مرت على المسلمين، نقرأ في كتب التاريخ أخباراً نسبها شيع آل عليّ إلى خلفاء بني عباس وأخبار نسبها شيع العباسيين إلى خلفاء بني أمية، هي أخط ما يُنسب إلى الخلفاء أو الملوك سمّهم ما شئت،...،...،...،...

الحقيقة التي ينبغي أن نقال: إن التنازع السياسي بيّن في التاريخ الإسلامي شوائب ليست هي منه في شيء، وإنما هي من وضع المتزلفين لبيوت الإمارة والملك، أو المتشيعين لبعض المذاهب السياسية أو الدينية،...،...، أما القصص أو كتب القصاصين فلها شأن آخر؛ لأنهم وضعوها لأغراض وبواعث تجارية، أو سياسية، أو دينية^(١)

وكان "فان فلوتن" يرى أنه:

(ثمة ملاحظة في كتب التاريخ الإسلامى، وهى أنها ظهرت متأثرة بأهواء الخلفاء العباسيين، بحيث لا تعطى أى أهمية لبنى أمية)^(٢)
ويحذرننا الدكتور يوسف خليف قائلا :

(ومن الطبيعى أن تكون المصادر الشيعية هى المصادر الخصبة لهذه المجموعة من الشعر المنتحل الموضوع، ولعل كتاب نصر بن مزاحم: (وقعة صفين) أخصب هذه المصادر التى تضم بين دفتيها مجموعة ضخمة من هذا الشعر، ...، ...، فليس من شك فى أن كثيرا من هذا الشعر قد دخله الوضع والانتحال، وأنه لم ينظم فى هذه الفترة من تاريخ الكوفة، ومن المعروف أن ابن مزاحم شيعى غال فى تشيعة، وأنه كوفى النشأة، وهذان العاملان يجعلاننا ننظر إلى ما يرويه فى كتابه فى شئ كثير من الحذر، بلى من الشك)^(٣)

وعلى الأستاذ رفيق العظم يرد الدكتور طه حسين، يقول:
(يقول الأستاذ وأصحابه إن هذه الأخبار مختلفة منتحلة، وأنا أول من يعترف بأن كثيرا من الأخبار مختلق منحول، ولكنى لا أستطيع أن أومن بأن كل خبر يصف القدماء بما لا يرضى منحول، وأن كل خبر يصفهم بما يرضى صحيح! هذا إسراف، وإسراف كثير، وإنما القصد والإنصاف هو أن تعرض لهذه الأخبار المختلفة بالنقد والتمحيص فتبين بقدر ما تستطيع ما كان منها صادقا وما كان منحولا. وأنا أزعم أن كثيرا جدا من هذه الأخبار صادق، وأزعم أن كثيرا جدا من خلفاء بنى أمية وبنى عباس كانوا كما يقول الرواة يعبثون ويصطنعون ضروب اللهو ويستمتعون بفنون من اللذات كان يكرها الدين)^(٤)

فهذان فريقان:

فريق يشك، وفريق يدعو إلى التمهيص، وبينهما نص لا قطع فيه بيقين غير يقين وجوده في كتب التاريخ ومصادر الأدب. ونرى طه حسين يستخدم تعبير "الإسراف"، وإن فرفض كل شيء يدعو إلى الأناة. ورغم هذه الشكوك التي تحيط بكتب الأدب والتاريخ فإننا لا نملك إلا أن نعتمد عليها، ونحن هنا مع هذه النصوص التي تقدم لمعاوية صورة وسياقا كما كان الأستاذ المازني مع بشار بن برد، يقول:

(وليس يسعنا إلا أن نشك في كثير مما روى من أخبار بشار، وقد أشرنا إلى ذلك في صلب الكتاب. وأكبر ظننا أنه ظلم ظلما مبينا، ولفقت عليه التهم وأخبار السوء، كما صنع كثير من الشعر القبيح ودس عليه، فلم تكن مصيبته أن شعره ضاع معظمه فحسب، بل أنه طارت له على الزمن شهرة ليس أقبح منها ولا أسوأ، ولكننا لا نجد غير هذه الأخبار التي لا نطمئن إلى كثير منها، ولا مرجع لنا في سيرته سواها، وما يمكن أن يستخلص من القليل الباقي من شعره، ولا معول لنا إلا على ذلك، وهذا من سوء حظها أيضا، ونحن نشعر أننا نظلمه أو نخشى أن نكون ظالمين له، ولكننا لا نعرف لنا مع الأسف حيلة)^(٥)..

هي إذن كتب التاريخ ومصادر الأدب، ونحن نعتمد على ما ورد فيها من نصوص بحثا عن سياق؛ حكايات كانت هذه النصوص أو أخبارا أو أشعارا أو رسائل، هي نصوص ورسائل تنسب إلى أسماء معروفة في التاريخ دورها معروف، وعلاقاتها معروفة، هي أسماء صنعها التاريخ وصنعتة .. وإلا .. فماذا نصنع؟.. من الذي وضع هذه الأخبار والحكايات

والرسائل؟ من لفقها وانتحلها ونسبها إلى هؤلاء تحديدًا في هذا السياق بالذات؟؟

* * *

* أودُّ لو بدأت بما أورده المسعودي في مروج الذهب، يقول: (وقد كان عمار بن ياسر حين بويع عثمان بلغه قول أبي سفيان بن حرب في دار عثمان، عقيب الوقت الذي بويع فيه عثمان ويدخل داره ومعه بنو أمية، فقال أبو سفيان:

— أفیکم أخذ غیرکم؟ "وكان قد عمي"

قالوا:

— لا..

قال:

— يا بني أمية، تَلَقَّوْهَا تَلَقَّ الكرة، فوالذي يحلف به أبو سفيان... ما زلت أرجوها لكم، ولتصيرنَّ إلى صبيانكم. ورائة، فانتهره عثمان وساءه ما قال!!

ونمى هذا القول إلى المهاجرين والأنصار، وغير ذلك الكلام، فقام عمار في المسجد فقال:

— يا معشر قريش، أما إذا صرفتم هذا الأمر عن أهل بيت نبيكم هنا مرة وهنا مرة، فما أنا بأمن أن ينزعه الله منكم فيضعه في غيركم كما نزعموه من أهله ووضعتموه في غير أهله.

وقال المقداد:

— ما رأيت مثل ما أودى به أهل هذا البيت بعد نبيهم!!

فقال له عبد الرحمن بن عوف:

— وما أنت وذاك يا مقداد بن عمرو؟

فقال:

— إني والله لأحبهم لحب رسول الله ﷺ إياهم، وإن الحق معهم وفيهم، يا عبد الرحمن: أعجب لقريش — وإنما تطولهم على الناس بفضل هذا البيت — قد اجتمعوا على نزع سلطان رسول الله صلى الله عليه وسلم بعده من أيديهم، أما وأيم الله يا عبد الرحمن لو أجد على قريش أنصارا لقاتلتهم كقتالي إياهم مع النبي صلى الله عليه وسلم يوم بدر^(٦)

وقبل أن (تسترجنا) هذه الحكاية نتوقف معها قليلا لنرى ما يساعدنا على تأمل السياق:

أولا:

— أبو سفيان في بيت عثمان أو دار عثمان سرا وخفاء، يهمس إلى بني أمية، وعمار يخطب قائما في المسجد، وسوف يأتي قول معاوية: (أعنت على علي بثلاث خصال:

(*) كان رجلا يظهر سره، وكنت كتوما لسرى^(٧). فإن كان أبو سفيان رأس بني أمية فإن عمارا من أهم أنصار علي، هكذا تقدم الحكاية الفريقين: أناس يستعينون بالكتمان وأناس يخطبون في المساجد.

ثانيا:

— كان معاوية يقول — أول هذه الأوراق —

(، ...، ...، إلى أن تم لي ما أردته)

وها هو أبوه — في حكاية المسعودي — يقول: (مازلت أرجوها لكم) والضمير عائد على الخلافة، فهل كان معاوية غائبا عما حدث في دار عثمان؟ هو في الشام الآن، لكن أباه هنا، رأس الفكرة هنا يسأل:

— أفیکم أحد غیرکم؟؟؟

الناس هنا فريقان: بنو أمية .. وغيرهم ..

هذه حكاية (تسترجنا) إلى دار عثمان بعد أن صار خليفة، أو: بعد أن صار هو الخليفة وليس أحد غيره، والحكاية تحتفظ لعثمان بصورة طيبة: (فانتهره عثمان وساءه ما قال)، إن المسعودى - حفيد ابن مسعود^(٨) - يختار لعثمان أن (يرفض سلوك شيخ بنى أمية)، ها هو عثمان الخليفة لا يقر أطماع بنى أمية، هل كان المسعودى يؤرخ لفترة زمنية؟ هل يقدم تاريخاً؟ أم يقص ويحكى؟..

تقول الدكتورة نبيلة إبراهيم:

(قد يختلط الأمر على القارئ فيرى أن مثل هذا النمط من القص يقترب كل الاقتراب من التسجيل التاريخى للأحداث، أى أنه يمكن أن يتدرج، أو يتدرج بعضه على الأقل تحت مفهوم التأريخ بشكل أو بآخر؛ ولكن كتابة التاريخ لا يمكن أن تتم على هذا النحو، أى على شكل حكايات، كل حكاية مقفلة على نفسها وتقف فى بورتها شخصية أو أكثر لتحكى موقفاً أو تمثل فكرة. وهذا ما كان يدركه القاص العربى فى وضوح؛ فمهمة كتابة التاريخ تقع على عاتق غيره، أما هو فإنه يقدم (نمطاً أدبياً) يختلف عن كتابة الأحداث التاريخية شكلاً وهدفاً)^(٩)

والذى نراه عند المسعودى "نمط أدبى"، فيه شخصيات وأحداث وحوار ومواقف، فيه أبو سفيان وعثمان هناك فى دار مغلقة، والمقداد وابن عوف هنا فى المسجد، وعودة إلى أول الإسلام ويوم بدر، لقد عاد بنو أمية - فى نظر المقداد - إلى ما كانوا عليه أول الأمر، فأى غاية يأخذنا المسعودى إليها؟ يقول الدكتور قاسم عبده:

(ألزم المؤرخون أنفسهم بمنهج استردادى صارم لإعادة قراءة التاريخ واسترداد صورته من الماضى، ولكن القراءة الشعبية لا تهدف إلى الإجابة عن السؤال الذى يبدأ بكلمة "لماذا"، ولا تريد أن تفسر ما حدث، وإنما تهدف

إلى إعادة وجهة النظر الشعبية فيما جرى وتعيد صياغة الأحداث
والشخصيات والظواهر بالشكل الذى يناسب وجهة النظر هذه^(١٠)
وكان المسعودى يحكى للناس فى القرن الرابع ما حدث فى القرن
الأول!!

كيف نرى ما يحكىه المسعودى؟ كيف نرى هذين الفريقين، هذه
الكلمات؟ كلمات أبى سفيان السريّة التى هى المختصر المفيد لكل ما سيقوله
معاوية ويفعله، وكلمات عمار الهادرة فى المسجد، وكلمات المقداد التى هى
لباب الموقف المضاد، واستيلاء عثمان، ومفردة " الوراثة" يقولها أبوسفيان،
تلك التى ستصير بعد ذلك: " الملك العضوض"

ولا تسأل كيف نَمَى قول أبى سفيان إلى المهاجرين والأنصار؟ أما
لماذا يظهر عثمان رافضا مستاء؛ فهذه رؤية الحكاية — المسعودى — الناس
فى القرن الرابع العباسى حُكْمًا والشيعى هَوَى!!
ثم ما هذا المنطق الذى يديره المقداد:
— بهذا البيت تطاولت قريش على الناس.

— كيف تحرمون أهل هذا البيت ما تطاولتم به على الناس!!
— ولماذا لا تحترمون "الوراثة" التى يقول بها أبو سفيان مع أهل
بيت النبى..

كيف يدير المقداد هذا الحجاج^(١١) فى سهولة ويسر وسط أناس لا
يمكن أن يتركوا لغيرهم شيئاً فى سهولة ويسر..
إن المقداد بن عمرو (يستخرج) عبد الرحمن بن عوف إلى منطقته
وحجته، والتاريخ يقول إن عبدالرحمن — أحد ستة الشورى — هو مهندس
التحول بالخلافة إلى عثمان..
لكن عبدالرحمن يسأل المقداد:

— وما أنت وذاك يا مقداد بن عمرو؟

ولو قال عبدالرحمن: وما أنت وذاك يا مقداد؟ لفهمنا شيئاً آخر غير هذا التهكم والاستخفاف، كأنما يقول له: ابن من أنت ليكون لك شرك في الحديث؟ إنما هو حديث الكبار ولست منهم، إنما أنت المقداد بن عمرو!!
وقول عبد الرحمن الآن سيقوله على معاوية حين يطلب دم عثمان، سيقول له:

— "وما أنت. وعثمان؟ إنما أنت رجل من بنى أمية، وآل عثمان أولى بذلك منك"، من هنا تتجح حكاية المسعودي في رسم صورة عثمان:
* (فانتهره عثمان وساءه ما قال).

إن الحكاية لا تتورط في علاقتها مع متلقيها، وإنما (تستدرجه) مبكراً ليكون مهياً لفكرة الفصل بين عثمان وبنى أمية، تمهيداً لدحض فكرة معاوية التي ستتهض أساساً — في الظاهر — على المطالبة بدم عثمان، والتي ستحاول بكل الحجج والوسائل (استدراج) الناس إليها..

* * *

ويلق الدكتور محمد فتوح أحمد على عبارة أبي سفيان، يقول:
(ومعنى ذلك أن عيون بنى أمية كانت مسلطة على صولجان الخلافة منذ أن تمت البيعة لعثمان، بل ربما كانت مسلطة على هذا الصولجان حتى قبل أن تتم هذه البيعة)^(١٢)

وعلى كلام المقداد قائلاً:

(وهو قول إن دل على فطنته إلى مطامع بنى أمية ونواياهم؛ فإنه في الوقت نفسه إقرار بصعوبة التصدي لهذه المطامع، لأنه لجأ إلى صيغة الامتناع إطاراً لمقولته)^(١٣)

وإنما سقنا تعليق "محمد فتوح" لنرى كيف أقام رأيه على رواية فسى
كتاب من كتب التاريخ، ثم كيف اكتشف عجز القوم عن مواجهة بنى أمية
استخلاصا من صيغة الامتناع التى عبّر بها المقداد، وهى قوله:
(لو أجد على قريش أنصارا)

هذا ما فهمه محمد فتوح أحمد من رواية المسعودى، وهو فهم
صحيح، وهو — الدكتور فتوح — لم يسأل عن صدق المسعودى أو كذبه..
والحق أن صيغة الامتناع هذه ستكون قاعدة معاوية التى سيطلق منها
"صواريخه" فى اتجاه على فى أهم رسائله إليه، وسوف يأتى هذا عند الحديث
عن "الحجاج ولغة الرسائل"..
والحق أيضا أن صيغة الامتناع التى عبر بها المقداد قريبة من صيغة

الشرط التى عبر بها الحسن والحسين ابنا على بعد مقتل أبيهما، يقول الحسن
فيما ينسب إليه:

(إن أبى كان يحدثنى أن معاوية سبلى الأمر، فوالله لو سرنا إليه
بالجبال والشجر ما شككتُ إنه سيظهر، والله لا معقب لحكمه ولا راد
لقضائه، ...، فإن ردّ الله علينا حقنا فى عافية قبْلنا، وسألنا الله العون على
أمره، وإن صرفه عنا رضىنا وسألنا الله أن يبارك فى صرفه عنا، فليكن كل
رجل منكم حلسا من أحلاس بيته ما دام معاوية حيا، ...، ...،

ثم خرج سلمان بن صرد من عنده فدخل على الحسين، فعرض عليه
ما عرض على الحسن، وأخبره بما رد عليه الحسن، فقال الحسين:
— ليكن كل رجل منكم حلسا من أحلاس بيته ما دام معاوية حيّا،
فإنها بيعة كنت والله لها كارها، فإن هلك معاوية نظرنا ونظرتم ورأينا
ورأيتم^(١٤)

ها هم أصحاب البيت الذى غضب له المقداد بن عمرو يقولون ما قال، "هو لا يجد على قریش أنصاراً"، فماذا يرى أبناء على؟

* ليكن كل رجل منكم حلسا من أحلاس بيته ما دام معاوية حيًا، هل تكفى جملة (ما دام معاوية حيًا؟) وهل يكفى الشرط فى قول الحسين: "فإن هلك معاوية نظرنا ونظرتم؟" هل يكفى هذا لفهم اللغة وما وراءها؟ هل يكفى اعتراف أهل البيت بحتمية بلوغ بنى أمية سلطان المسلمين وحكمهم؟ إن عليًا كان يحدث الحسن (أن معاوية سيلى الأمر)، ولو ساروا إليه بالجبال والشجر ما منعوا ظهوره.

* * *

تلك هى كتب التاريخ؛ حكايات ونصوص، رسائل وحوارات، قصائد وأشعار، تصدق أحيانًا وتبالغ أحيانًا أخرى، وتلفق وتخلق أحيانًا ثالثة، لكنها تقدم نصًا قوامه اللغة، واللغة صياغات وأساليب، وهى صياغات وأساليب تقدم المضمون وتكشف أو تضىء موقف صاحب النص، ونحن — فى هذه الدراسة — نقول (بأدبية النص التاريخى)، نهتم بهذه الأدبية؛ نبحث عنها ونتأملها ونحاورها، النص التاريخى جواد منطلق فى كتب التاريخ، منطلق أو جامع أو هائج، صاخب هادر أحيانًا، رقيق منسرب أحيانًا أخرى، لكنه ليس محايدًا أبدًا، إنما هو رسالة صاحبه، موقفه ورؤيته واختياره!!

* ونسأل:

هل كان أصحاب الرسائل والحكايات والنصوص فارغى البال يعرفون أنهم يبدعون أدبًا؟ أم تراهم يدعوننا ويستدرجوننا؟ إن ما أمامنا الآن (هو كلامهم)، ولقد أنتجت الخلافة الإسلامية آلاف الرسائل والخطب والقصائد والنصوص، وفى هذه الدراسة يشغلنا النظر فيما يُنسبُ إلى معاوية بن أبى سفيان، ولقد كان الدكتور عز الدين إسماعيل — رحمه الله — يرى

فى الرسائل المتبادلة بين "أبى جعفر المنصور" ومحمد بن الحسن - النفس الذكية" (نمطا من الأدب السياسى لذلك العصر، نثبتهما فيما يلى، لما تضمنته تفصيلا من حجج الفريقين المتناظرين، ولغة تلك الحجاج)^(١٥)، هذا فى أول عصر بنى العباس، فإذا عدنا إلى أول عصر بنى أمية وجدنا الدكتور يوسف خليف يقول:

(كانت أحداث هذه الفترة تتوالى فى تلاحق سريع متصل، وكانت عجالتها تدور فى سرعة خاطفة، والشعراء ممن خلفها يعدون حتى لا تقوتهم،...،...،... ولهذا نلاحظ أن الذين قاموا بدورهم الفنى على هذا المسرح كانوا من الشعراء المغمورين أو المجهولين، ولم يكونوا من أولئك المحترفين الذين يملأ الفن عليهم كل حياتهم، ويتفرغون له كل وقتهم)^(١٦)

هو إذن شعر منظوم لا فن فيه، وهو أيضا لم يصدر عن محترفين، وهو مُتَّهَم بالانتحال، فماذا عن الرسائل؟

إن شعر الفتنة كتب أيام الفتنة كما أشار يوسف خليف، أو بعدها انتحالا وتلفيقا، لكن الرسائل التى نحن بصددنا موجودة فى البيان والتبيين وعيون الأخبار والكامل والعقد الفريد، وكذلك فى الأمالى، وفى مصادر ما بعد الحقبة الأموية، ونحن الآن مع مروج الذهب والإمامة والسياسة وتاريخ الطبرى، وتاريخ السيوطى ورسالة الغفران، هذه الرسائل تُنسبُ إلى رجال العصر الأموى:

*من كتبها؟

*أصحابها أم أصحاب المؤلفات التى وردت فيها؟

أسئلة لا جدوى من طرحها؛ إنما نتأمل (رجلا) قدمته لنا نصوص، فإن صدقت النصوص فهو التاريخ، وإن كذبت فهو الأدب، ولقد حكى (أن

سهل بن على أبي غالب الخزرجي وضع كتابا في الجن وأخبارها وحملها إلى هارون الرشيد، فقال له فيما قال:

— إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجبا، وإن لم تكن رأيتَه فقد وضعت أدبا^(١٧)

إن هارون الرشيد — في هذه الرواية — يستخدم الفعل "رَأَيْتَ" ليفيد الواقع الفعلي التاريخي، وهذا الواقع فيه ما هو عجيب وفيه ما ليس بعجيب؛ إن رأى المؤلف الجن فقد رأى عجبا، أما إن كان ما كتبه "سهل ابن على" من تأليفه — (وإن لم تكن رأيتَه) — فقد وضع أدبا، هذا هو الفرق بين التاريخ والأدب:

— واقع لا يثير العجب ولا الدهشة

— واقع عجيب مدهش ← (أعجب من الخيال)

— أدب ← واقع متخيل..

وكان الحميدى (ت ٤٨٨هـ) يقول إنه وضع كتاب "جنوة المقتبس":
(رجاء الثواب في تنويه بعالم، وتنبيه على فضل فاضل، وتوقيف على غرض، وتحقيق لنسب أو خبر، ولا يخلو أن يكون في أثناء ذلك زيادة علم تُقَنَّنَى، أو ثمرة أدب وشعر تجتَنَى)^(١٨)

* * *

فليكن معاوية بن أبي سفيان مضمونا أو معنى يتكشف عنه النصوص التاريخية التي هي (شكْلٌ يتكشف عن معنى).

الرجل نصوص ومصادر

(٢)

يقول السيوطي (ت ٩١١هـ) عن معاوية:

(وكان من الموصوفين بالدهاء والحلم، وقد ورد في فضله أحاديث قلما تثبت)^(١٩)

ولهذا الكلام أصل عند "ابن عبد ربه" في العقد الفريد، ومؤكد أن ابن عبد ربه (ت ٣٢٨هـ) أخذ هذا الكلام عن سابقين له، وبين الرجلين ما يقرب من ستة قرون، إن السيوطي يشهد لمعاوية بالحلم والدهاء نقلاً، لم ير السيوطي معاوية ولا عاش معه في زمان أو مكان، ولكنه السياق التاريخي الذي صنع هذه الشخصية الحليمة الداهية، ثم إن السيوطي يُقلِّل من أهمية أحاديث الفضل، لقد حال السياق التاريخي، والشعبي ربما، الحقيقي أو المصنوع، دون قبول كلمة خير تُقال عن الرجل، فأى سياق هذا الذي يأخذ إلى الرجل ويصدُّ عنه؟ يعلو به ويهبط في آن؟.. لكن هناك أحاديث وردت في فضله، هنا يُصنِّرُ السيوطي حكمه متوسطاً بين وجهي السياق: إن الأحاديث هذه: "قلما تثبت"، فلا هو أخذ بها ولا هو ردّها، ولا هو مَحْصَنُهَا لنعرف أيها يثبت وأيها لم يثبت، لكن "الدهاء والحلم" صفتان جامعتان للوجهين، لقد كان الرجل يحلم (وصولاً إلى ما يريد)، ربما، وكان دهاؤه صفة ذات وجهين، يراه محبوه داهية بالمعنى الطيب، ويراه خصومه بالمعنى الآخر.

وأكثر هذه الأحاديث تعلقاً بما نحن فيه ما يذكره معاوية نفسه، يقول: (ما زلت أطمع في الخلافة منذ قال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا معاوية إذا ملكت فأحسن)^(٢٠).. وهذه جملة شرط تستخدم "إذا" اليقينية، ولا تستخدم "إن" الظنية، إن هذه الصيغة لا تقف بنا عند: هل يملك

معاوية أو لا يملك، ولكن عند: سوف يملك معاوية، فهل يُحْسِنُ أو لا يحسن!!، وسوف نهتم بتعبير "ما زلت أطمع"، وسوف نضعه إلى جانب تعبیر أبی سفیان فی دار عثمان: (ما زلت أرجوها لكم)، إلى جانب عبارة الحسن بن علي:

(كان أبى يحدثنى أن معاوية سبلى الأمر)

✦ ✦ ✦

وفي العقد الفريد:

(وقال معاوية: لا زلت أطمع في الخلافة، ... ، ... ، ... ، ...)

العتبي، عَنْ أَبِيهِ قَالَ:

قال معاوية لقريش: ألا أخبركم عنى وعنكم؟ قالوا: بلى.

قال: فإنا أطير إذا وقعتم، وأقع إذا طرتم، ولو وافق طيراني طيرانكم

سقطنا جميعا.

قال معاوية:

لو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت أبدا، قيل له: كيف ذلك؟

قال: كُنْتُ إِذَا مَدَّوْهَا أَرْخَيْتُهَا، وَإِذَا أَرْخَوْهَا مَدَّنْتُهَا.

وقال زياد:

ما غلبني أمير المؤمنين معاوية قط إلا في أمر واحد ، طلبت رجلاً
من عُمالي كسر على الخراج فلجأ إليه ، فكتبته إليه : إن هذا فساد على
وعمالك ، فكتب إلي :

إنه لا ينبغي لنا أن نبسوس الناس سياسة واحدة، لا نلين جميعا فيمرح
الناس في المعصية، ولا نشدد جميعا فنحمل الناس على المهالك، ولكن تكون
أنت للشدّة والفظاظة والغلظة، وأكون أنا للرفقة والرحمة^(٢١)

فأولا يسميه زياد أمير المؤمنين، ويهتم بالشدة التي تمنع الفساد،
وثانيا يتحدث معاوية عن اللين، كيف يكون، ويستخدم تعبير المرح في
المعصية، وثالثا يختار لأخيه الشدة، والفظاظة، والغلظة،، ويختار لنفسه
الرفقة والرحمة، يقول له: اشتد أنت واغلظ وكُنَ فظاً لأبْدُوَ عند الناس رحيمًا
رعوفًا!! فهل نترك هذا ونسأل متى أوصى رسول الله ﷺ معاوية بالعدل إذا
ملك؟ وأى مصدر موثوق فيه نقل هذه الوصية؟ إن الرجل لا ينكر طمعه في
الخلافة ولا أنكرها أبوه، وها هو يجعل هذا الطمع داخل هذا الإطار:

(وصية رسول الله ﷺ لمعاوية بالإحسان)

وهذا الإحسان الموصى به من نبي الأمة يُطِيح بكل ما يحيط بمفودة
الطمع، أو يجعلها فكرة طيبة، "الرجل يطمع في الملك ليعدل" كما أوصاه
النبي ﷺ .. .

وأرجو أن نعود إلى زياد — أخيه لأبيه وواليه على العراق، يروى
ابن قتيبة في "عيون الأخبار":
(قال المدائني:

— قدم قادم على معاوية بن أبي سفيان فقال له معاوية: هل من
مُغَرَّبَةٍ خَبَرٌ؟ قال: نعم. نزلتُ بماء من مياه الأعراب فبينما أنا عليه إذ أورد
أعرابي إبله، فلما شربت ضرب على جنوبها وقال: عليك زيادا. فقلت له: ما
أردت بهذا؟ قال: هي سُدَى، ما قام بها راعٍ مذ ولى زياد، فَسَرَّ ذلك معاوية
وكتب بها إلى زياد)^(٢٢). هو نفسه زياد الذي اختار له منذ قليل الشدة
والفظاظة والغلظة، وما دام الناس يأمنون في ظله فإن هذا شيء طيب وهو
يَرْضَى معاوية.

وهو زياد نفسه الذي تقدمه الرواية التي أوردها الجهشياري
(ت ٣٣١هـ) في كتاب "الوزراء والكتاب"، يقول:

(وأهدى زياد إلى معاوية هدايا كثيرة، وكان فيها عقدُ جوهر نفيس، فأعجب به معاوية، فلما رأى ذلك زياد قال له:

— يا أمير المؤمنين، دَوَّخْتُ لك العراق، وَجَبَّيْتُ لك بَرَّها وبحرها، وَغَنَّيْتُها وسمينها، وَحَمَلْتُ إِلَيْكَ لُبَّها وقشورها، فقال يزيد:

— لئن فَعَلْتَ ذلك لقد نقلناك من ولاء ثَقِيف إلى عِزِّ قُرَيْش، ومن عُبَيْدٍ إلى أَبِي سَفْيَانَ، ومن القلم إلى المنابر، وما أمكنك ما ما اعتدلت به إلا بنا، فقال له معاوية: حسبك! وريت بك زنادي^(٢٣)...

فكم رجلا هؤلاء؟ هم ثلاثة؛ معاوية الخليفة وزياد الوالي الذي هو أخوه لأبيه — ولا ستلحاقه إياه حكايات في كتب التاريخ والأدب — وابنه يزيد، والرواية تقدم زيادا صاحب فضل وهدية، لكن في كلامه ما أزعج وليَّ العهد:

"دَوَّخْتُ — جَبَّيْتُ — حَمَلْتُ"

وكان لابد أن يظل الوالي واليا، وألا يَعْدُوَ وطوره أو يتجاوز قدره، إن زيادا يقول لأخيه، دَوَّخْتُ لك وَجَبَّيْتُ لك وَحَمَلْتُ إِلَيْكَ، وهنا تُسْفَر السياسة عن وجهها القبيح والحقيقي، وأليس معاوية هو الذي يقول: (إنى لا أحول بين الناس وبين ألسنتهم ما لم يحولوا بيننا بين سلطاننا)^(٢٤)، وها هو زياد يركض في هذه الطريق؛ أنا الذي فعلت لك كذا، ولا يصبر "يزيد" فيردها إلى واليهم على العراق — هو الآن ليس عمًّا — :

* لئن كنت فعلت كذا ← لنا

* فقد فعلنا كذا ← لك

ولولا الذي فعلناه لك ما كنت لتفعل ما فعلت لنا، فأَيْنَا صاحب الفضل والمنة؟ كُنْتَ مَوْلَى في ثَقِيف وها أنت ابن أبي سفيان، وكنت كاتبًا، وها أنت

تصعد منابرنا وتحكم الناس لنا، ويكتفى معاوية الذي أعجبه "عقد الجواهر" بكلام "ولى العهد"، يقول: "حَسْبُكَ وريث بك زنادى"، أى إنك قُوَّتِي وَعُدَّتِي ضد هذا الذى أغنى أصحاب الإبل والشاء عن الرعيان منذ قليل!!

* * *

بقيت رواية فى أمالى القالى (ت ٣٥٦هـ)، يقول:

(مرض معاوية رحمه الله فأرجف به "مصقلة بن هبيرة"، فحملة زياد إلى معاوية وكتب إليه:

— إن مصقلة بن هبيرة يجتمع إليه مُراق من أهل العراق يرجفون بأمر المؤمنين، وقد حملته إلى أمير المؤمنين ليرى فيه رأيه، فوصل مصقلة ومعاوية قد برأ، فلما دخل عليه أخذ بيده وقال:

أبقى الحوادث من خليك مثل جندلة المراجع

قد رامنى الأعداء قبلك فامتعت عن المظالم

صُلْباً إذا خار الرجال، أبل، ممتنع الشكائم

ثم جذبه فسقط، فقال مصقلة:

— يا أمير المؤمنين، قد أبقى الله منك بطشا وحلما راجحا، وكلاً

ومرعى لوليك، وسُماً ناقعا لعدوك، ولقد كانت الجاهلية فكان أبوك سيداء

وأصبح المسلمون اليوم وأنت أميرهم، فوصله معاوية وردّه، فسئل عن

معاوية فقال:

— زعمتم إنه كبر وضعف، والله لقد جبثنى جبذة كاد يكسر منى

عضوا، وغمز يدي غمزة كاد يحطمها) (٢٥)

فهذا الرجل (مصقلة) يلغى كل الذين بين أبى سفيان سيد الجاهلية

وابنه الذى (أصبح المسلمون وهو أميرهم)، وما ترك معاوية هذا الرجل إلا

ليعود إلى العراق ويقول ما قال، يحسب مصقلة أن قد "استدرج" معاوية إلى

العفو، ولقد عفا معاوية ووصل، ولكن معاوية بعفوه وصلته (يستدرج) زعيم
المرجفين" ليكون رسوله إلى أهل العراق من مُرسِلِهِ الذي يجبذ فيكاد يكسو،
ويغمز فيكاد يحطم!!

* لكن:

أى دَوْرٍ لزياد فى هذه الرواية؟ هو شرطى لا أكثر:

١- مصقلة يرجف بأمير المؤمنين

٢- وقد حَمَلَتْهُ إلى أمير المؤمنين

وتأتى جملة (ليرى فيه رأيه) قاطعة أن لا رأى لزياد، هو شرطى
يقبض على الناس فى الطرق والأسواق، وأمير المؤمنين يرى رأيه، إنما
الولاء للشدة والغلظة والفظاظة فيكرههم الناس، وللرحمة معاوية تمضى بها
الركبان وحداة الإبل فى صحراء العرب؛ ألم يصل زعيم المرجفين؟ بلى،
لكنه لم يصل إلا بعد أن قال شعرا وطبق ما فى الشعر بالفعل، ولا تكون اليد
التي تجبذ فتكسر وتغمز فتحطم ألا كجندلة المراجع - سنديان الحديد،
ولا يفعل هذا إلا من يمتنع عن المظالم، من المنعة، لا يظلمه أحد، وكيف
يظلمون:

صَلْباً إذا خار الرجال

أبل، ممتنع الشكائم؟

هذه رسالة معاوية، كلامه وفعله..... واستدراجه!!!

* * *

ولقد حضرته الوفاة ويزيد غائب، فقال:

(أبلغا عنى يزيد وقولا له:

— انظر إلى أهل الحجاز فهم أصلك وعترتك، فمن أتاك منهم

فأكرمهم، ومن قعد عنك فتعهده. وانظر إلى أهل العراق، فإن سألوك عزل

عامل فى كل يوم فاعزله عنهم، فإن عزل عامل فى كل يوم أهون عليك من
سل مائة ألف سيف^(٢٦)

وفى البيان والتبيين يورد الجاحظ:

(وجلس معاوية بالكوفة يبايع الناس على البراءة من علىّ رحمه الله،
فجاءه رجل من بنى تميم، فأرادَه على ذلك فقال: يا أمير المؤمنين، نطيع
أحياءكم ولا نبرأ من موتاكم، فالتفت إلى المغيرة فقال:
— إن هذا رجل، فاستوص به خيراً)^(٢٧)

وفى "عيون الأخبار":

(قال معاوية: لا أضع سيفى حيث يكفينى سوطى، ولا أضع سوطى
حيث يكفينى لسانى)^(٢٨)

وفى العقد الفريد:

(قال معاوية لأبى الجهم العدوى: أنا أكبر أم أنت؟ فقال: لقد أكلت فى
عرس أمك يا أمير المؤمنين؛ قال: عند أى أزواجها؟ قال: عند حفص بن
المغيرة، قال:

— يا أبا الجهم، إياك والسلطان، فإنه يغضب غضب الصبى، ويأخذ
أخذ الأسد)^(٢٩)

وما أكثر الذين تعرضوا لمعاوية، وتَرَّوه وأغضبوه، يذكر ابن
الكلبى:

(كتب معاوية إلى قيس بن سعد، وهو والى مصر لعلى بن أبى طالب
رضى الله عنه:

— أما بعد فإنما أنت يهودى بن يهودى، إن ظفر أحب الفريقين إليك
عزلك واستبدل بك، وإن ظفر أبغضهما إليك قتلك ونكل بك، وقد كان أبوك

وترقوسه ورمى غير غرضه، فأكثر الحزَّ وأخطأ المفصل، فخذله قومه وأدركه يومه، ثم مات طريداً بحوران، والسلام!!

فكتب إليه قيس بن سعد:

— أما بعد فإنك وثن بن وثن، دخلت في الإسلام كرها، وخرجت منه طوعاً، لم يقدم إيمانك ولم يحدث نفاقك، وقد كان أبى رحمه الله وترقوسه ورمى غرضه، فشغب عليه من لم يبلغ كعبه، ولم يشق غباره، ونحن بحمد الله أنصار الدين الذى خرجت منه؛ وأعداء الدين الذى دخلت فيه، والسلام^(٣٠)

يقول له: إن ظفر علىَّ عزلك واستبدل بك، وإن ظفرتُ أنا قتلتُك ونكأتُ بك، وكان ردُّ قيس بن سعد غايةً في الحدة والقسوة، فهل يكف معاوية عنه؟ يذكر الكندى (ت ٣٥٠هـ) هذه الرواية في (ولاة مصر)، يقول:

(عن ابن شهاب قال:

كانت مصر من جيش على، فأمر عليها قيس بن سعد، وكان من ذوى رأى والبأس، إلا ما غلب عليه من أمر الفتنة، فكان معاوية وعمرو جاهدين أن يخرجاه من مصر، فتغلب على أمرها، وكان قد امتنع منهما بالدهاء والمكايدة، فلم يقدر على أن يلجا مصر حتى كاد معاوية قيساً من قبيل على؛

فكان معاوية يُحدِّث رجالاً من ذوى رأى من قریش فيقول:

— ما ابتدعتُ من مكايدة قط أعجب إلىَّ من مكايدة كدت بها قيس ابن سعد. حين امتنع منى قيس قُلْتُ لأهل الشام: لا تُسبُّوا قيساً ولا تدعوا إلى غزوه، فإن قيساً لنا شيعة، تأتينا كتبه ونصيحتته لنا سراً؛ ألا ترون ماذا يفعل بإخوانكم النازلين عنده "بخربتا"؟ يُجرى عليهم أعطياتهم وأرزاقهم، ويؤمِّن سربهم، ويحسن إلى كل راكب يأتيه منهم!!

قال معاوية:

— وطفقت أكتب بذلك إلى شيعتي من أهل العراق، فسمع بذلك جواسيس عليّ بالعراق، فأنهاه إليه محمد بن أبي بكر الصديق وعبد الله بن جعفر، فاتّهم قيساً، فبعث إليه يأمره بقتال أهل "خربت"، وبخربتاً يومئذ عشرة آلاف، فأبى قيس أن يقاتلهم، وكتب إلى عليّ:

— إنهم وجوه أهل مصر وأشرافهم وأهل الحفاظ، وقد رضوا منى بأن أوّمن سربهم وأجرى عليهم أعطياتهم وأرزاقهم، وقد علمت أن هواهم مع معاوية، فلست مكايدهم بأمر أهون من الذى أفعل بهم، وهم أسود العرب، ...، ...، ...، فأبى عليه إلا قتالهم، فأبى قيس أن يقاتلهم، وكتب إلى عليّ:

"إن كنت تتهمنى فاعزلنى وابعث غيرى"
فبعث الأشر.

عن عبد الكريم بن الحارث قال:

لما نقل مكان قيس على معاوية كتب إلى بعض بنى أمية بالمدينة:
— "أن جزى الله قيساً خيراً، فإنه قد كفّ عن إخواننا من أهل مصر، الذين قاتلوا فى دم عثمان، واكتموا ذلك، فإنى أخاف أن يعزله عليّ إن بلغه ما بينه وبين شيعتنا"، حتى بلغ عليّاً، فقال من معه من رؤساء العراق وأهل المدينة:

— بدّل قيس وتحوّل!!

فقال عليّ: ويحكم! إنه لم يفعل، فدعونى، قالوا:

لتعزلنه فإنه قد بدّل، فلم يزالوا به حتى كتب إليه:

— "إنى احتجت إلى قربك، فاستخلف على عمالك وأقدم".

فلما قرأ الكتاب قال:

هذا من مكر معاوية، ولولا الكذب لكنت بمعاوية مكرًا يدخل عليه بيته^(٣١)

ها هو معاوية لا يسأل سيفه ولا يستخدم سوطه، ويكتفى — كما قال — بلسانه ومكره وكيده، ويرى قيس بن سعد أنه قادر على أن يكيد معاوية مكرًا يدخل عليه بيته، فما يمنعه؟ يقول: "لولا الكذب"، فهذان رجلان اختارت الرواية لأحدهما أن يكون مكرًا كائداً مخادعاً، وللآخر أن يكون صاحب خلق ودين، تمنعه مَعْرَةُ الكذب أن يكيد كما كيدَ، وإن فمعاوية يكذب، وكأنما جاءت الرواية في آخرها بحديث الكذب لترد على ما ورد في أولها من إعجاب معاوية بكيده الذي ابتدعه، وهكذا تضعنا الرواية أمام "المفارقة"، حيث (تستدرجنا) لنمضي معها لنعرف كيف كاد معاوية قيساً، بينما هي تعرض علينا ثلاثة رجال:

— معاوية معجباً بكيده ودهائه

— وعلياً — محزوناً بما يشاع — يعزل واليه على مصر

— وهذا الوالى العاقل الفاهم، الذى لا يكذب

وعن المفارقة تقول الدكتورة نبيلة إبراهيم:

(وقد ورد المصطلح فى جمهورية أفلاطون على لسان أحد الأشخاص الذين وقعوا فريسة محاورات سقراط، وهى طريقة معينة فى المحاورة لاستدراج شخص ما)^(٣٢)

وقد مر بنا أن معاوية كان يتخادع للناس، وكان يجر ذيله على المخادع، وتقول نبيلة إبراهيم: (غالباً ما ترتبط المفارقة بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة والغفلة)^(٣٣)

وتضيف (ولابد من وجود ضحية فى المفارقة)^(٣٤)، وتقول:

(ليس بكاف على الإطلاق أن نُعرِّف المفارقة بأنها الكلام الذي يقول شيئاً ويعنى غيره؛ فالمفارقة رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر، أو — بالأحرى — المعنى الضد الذي لم يُعبّر عنه)^(٣٥)

ويقول الدكتور/ محمد عبد المطلب:

(يتساوى المنطوق مع المفهوم تحت مصطلح "مفهوم الموافقة" لكن الغالب أن يحدث نوع من الاهتزاز لهذه المساواة؛ ومن ثم تأخذ العلاقة بين المنطوق والمفهوم اتجاهها منطقياً عن طريق "التلازم"، وعندما يغيب هذا التلازم فإن المغايرة تحكم العلاقة بين المنطوق والمفهوم، وهنا تحضر المفارقة في أكثر أشكالها تحلياً، لأن "البنية" على هذا النحو تعنى اعتمادها الأول على المسكوت عنه)^(٣٦)

* إن معاوية قد وضع أمامه هدفاً، خلماً نصبه غاية، وهو يمضى إليه بكل وسيلة ممكنة، يقول الدكتور/ محمد منير حجاب عن أنصار معاوية بن أبي سفيان:

(كانوا طلاب دنيا ومال وجاه، وكانوا يسمعون الحق كما يسمعون الباطل، ولا يفرقون بينهما، وكانوا لا يعرفون غير الطاعة العمياء لمعاوية بن أبي سفيان، ولا يجيزون إلا ما أجازوه، ولا يميزون معه بين ناقة وجمل، ...، وكان الشعار الذي اتخذته معاوية عنواناً على سياسته، وهادياً له في دعايته ضد علي:

"لوصول إلى الحق ينبغي أن نخوض كثيراً من الباطل"، ...، ..
ولذلك وجدنا الإعلام وسيلة الإمام علي، أما الدعاية فكانت وسيلة معاوية، والإعلام ليس له إلا طريق واحد هو الصدق، أما الدعاية فطريقها أحياناً الصدق، والكذب أحياناً أخرى)^(٣٧)

* * *

ومن أدوات الكيد والمكر أن يميل صاحبهما إلى "الخفاء" أكثر من ميله إلى "الظهور"؛ يورد الجاحظ في كتاب الحيوان:

(عن أبي سليم أن معاوية قال لأبي هوذة بن شماس الباهلى: لقد هممت أن أحمل جمعا من باهلة فى سفينة ثم أغرقهم! فقال أبو هوذة: إذن لا ترضى باهلة بعدتهم من بنى أمية!! قال:

— اسكت أيها الغراب الأبقع — وكان به برص — فقال أبو هوذة:
— إن الغراب الأبقع ربما درج إلى الرخمة حتى ينقر دماغها ويقلع عينيها!!

فقال يزيد:

— ألا تقتله يا أمير المؤمنين؟

فقال:

— مة!

ونفض معاوية، ثم وجهه بعد في سريّة قتل، فقال معاوية ليزيد: هذا أخفى وأصوب^(٣٨)

وهذه مفارقة رائعة ومدهشة:

— يحسب معاوية أن يشكره الباهلى على أنه لم يفعل بقومه ما كان قد همّ به من حملهم فى سفينة وإغراقهم..

— لكن الباهلى أبا هوذة يهبط بمعاوية من استعلائه ليصفعه بانعدام الكفاءة، إن باهلة لم تكن لتسكت على هذا لو فعلته، ليس هذا فحسب، بل إنها لا ترى الواحد من بنى أمية كفوا لواحد من باهلة؛ لن يكون الواحد من باهلة بواحد منكم.

— ويحاول معاوية الهبوط بالرجل من استعلائه مستفيدا من برصه فيشبهه بالغراب الأبقع، لكن الرجل يستفيد من هذا البرص ويرى أن الغراب الأبقع (ربما درج إلى الرخمة — طائر أبقع يشبه النسر — حتى ينقر دماغها ويقلع عينيها)، وهنا:

— يظهر يزيد ولى العهد بحماقته التى جعلتها كتب التاريخ إطارا لصورته وملامح شخصيته، يقول:

— ألا تقتله يا أمير المؤمنين؟

وهنا تصعد الرواية إلى قمته، ماذا يصنع معاوية؟ إن السؤال هنا ليس مطروحا من "يزيد الآن"، إنه سؤال مطروح من موقف اختبار، هنا يفلت معاوية من الرسوب فى الامتحان، إن الرجل لا يريد ان يتراجع وهو حاد كقيس بن سعد تماما، وكان معاوية يقول: (إنى أقع إذا طرتم وأطير إذا وقعتم، ولو صادف طيرانى طيرانكم سقطنا جميعا) وقد مرّ بنا هذا، وهما هو الغراب الأبقع — الامتحان الصعب — يدرج إلى دماغ معاوية وعينيها، وإلى جانبه (صغير يريد له ولاية الأمر من بعده على كثير من الغربان).

— ويكون الصبر المر والإغضاء على القذى وابتلاع الإهانة حكمة شيخ لا هزيمة،

— يقول لصغيره الأحمق: مة .. اسكت ليس ما ترى:

(ونفض معاوية، ثم وجهه بعد فى سرية فقتل)

(ثم..بعث)، هذه لعبة اللغة، أن تقول لنا إن معاوية لم يتعجل الأمر بل

انتظر لينسى الجميع، ووحده لا ينسى الإهانة!!

— فقال معاوية ليزيد:

(هذا — ما رأيته أنا — أخفى وأصوب).

— ولعل هذا الذى هو أنخفى وأصوب "درس عملى" ينفع هذا الصغير حين يصير الأمر إليه.

* * *

وكان معاوية رضى الله عنه (بطلا صامتا) لهذه الحكاية التى يرويها الجهمشيارى، يقول:

(وكان يكتب له على ديوان خراج حمص "ابن أوثال" للنصرانى، وله بـحمص قصراً يعرف به.

وكان عبد الرحمن بن خالد بن الوليد عاملاً على حمص، فطالت امرته فخافه معاوية أن يبايع له أهل الشام بالخلافة لما كان عندهم من آثار أبيه خالد بن الوليد، ولقائه عن المسلمين فى أرض الروم، فذس له ابن أوثال من سقاه سماً فمات!

فجلس المهاجر بن خالد بن الوليد مع عروة بن الزبير بالمدينة، فقلل عروة للمهاجر:

— هذا ابن أوثال يفخر بقتل عبد الرحمن! فخرج المهاجر من فوره حتى أتى دمشق، فسأل عن ابن أوثال، فأخبر أنه من كتاب معاوية، فوقف ناحية حتى خرج من ديوانه، فلما رآه المهاجر قال له:

— إن لى إليك حاجة فاعدل معى.. فعدل معه إلى زقاق يعرف بزقاق عطاف بدمشق، وكان معه سيف فعلاه به فقتله، فأخذه معاوية فحبسه سنة، ثم خلاه^(٢٩) وفى هامش الجهمشيارى:

(وذكر ابن عبد البر أن معاوية أمر طبيباً يهودياً - وكان قد مرض - فیسقيہ سقية یقتله بها، فأتاه فسقاه، فانخرق بطنه فمات، ثم ذكر بقية القصة)

وفي هذه الرواية - القصة - يركض بنا (حرف الفاء) عاطفا أحداثها في تتابع سريع، وهناك في نهايتها يأتي "ثم" بعد سنة من الحبس، إن تخلية معاوية فعل يعطف على كل مل عطفته الفاء، وسواء كان الفاعل يهودياً أو نصرانياً فنحن أمام:

- رجلين في حمص

- ورجلين في دمشق

- ورجلين في المدينة

ولا ينسب إلى معاوية إلا أنه:

"خاف - أخذ - حبس - خلى"

وتضيف رواية ابن عبد البر الفعل (أمر)، وكل شخصيات القصة معروفون بأسمائهم إلا القاتل، وتستدرجنا "الحكاية" لتتابع حديث المهاجر وعروة، فخرج المهاجر إلى دمشق إلى آخر الأحداث:

* أين معاوية؟

وكيف تعطف على جملة: (فخافه معاوية) جملة: (فدس له ابن أوثل من سقاه سما) وجملة (فجلس المهاجر مع عروة بن الزبير بالمدينة)؟، كيف نعطف الأمر الذي صدر من دمشق فننقذ في حمص فاهتاج له صاحب الثأر في المدينة؟ على خوف معاوية من ابن خالد بن الوليد، ثم أين معاوية مرة أخرى؟ هو محرك الأحداث، هو الذي - من وراء ستار - يأمر ويغري ويوعز، وهو الذي يغمض العين حتى يأتي المهاجر فيأخذ ثأره من يهودي أو نصراني، لكن اليهودي يبقى الوحيد الذي يعرف السر، وقد تلقى الأوامر من

ابن أوثال، فليمت ابن أوثال عدلا بيد صاحب الدم، لكن صاحب الدم يحبس
لأنه قتل، ويتخلص معاوية من خصومه جميعا: ابني خالد بن الوليد - قتلا
وحبسا -، وابن أوثال الذي يعرف السر، لكنه بعد سنة يطلق سراح
المهاجر، ويظل معاوية "شبحا" لا يراه أحد، تشير إليه الخيوط المنسوجة لكن
لأحد يراه، لا هنا مع كاتبه، ولا هناك مع أبي هذلة الباهلي، الغراب الأبقع،
حيث قال يُعَلِّمُ ولده يزيد: "هذا أخفى وأصوب!!"

* * *

بقي من ملامح هذا الرجل - معاوية رضي الله عنه - ردوده
القاطعة: روى المعري (ت ٤٤٩هـ) في رسالة الغفران:
(قال عمرو بن العاص لمعاوية:
- رأيت في النوم أن القيامة قد قامت، وجيء بك وقد أجمك العرق.
فقال معاوية:

- هل رأيت من دنائير مصر شيئا؟^(١٠)
يقول له:

- يا ابن العاص؛ بهذه الآخرة التي تراها ضاقت عليّ وسُغت عليك
وأعطيتك مصر، فدعك من حديث الآخرة والخوف من العرق الملجم، ماذا
عن دنائير مصر؟

وهذا قريب مماورد في العقد الفريد:
(قال معاوية لابن الكواء:

يا ابن الكواء، أنشدك الله، ما علمك في؟

قال: أنشدتني الله!! ما أعلمك إلا واسع الدنيا ضيق الآخرة)^(١١)

* * *

هوامش وتعليقات المدخل

- (١) حديث الأربعاء، دار المعارف، ط/١٣، الجزء الثاني، ص ٥٨-٦٠
- (٢) د./ إبراهيم بيضون، الدولة الأموية والمعارضة، مدخل إلى كتاب (السيطرة العربية) للمستشرق الهولندي (فان فلوثن)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط/٢، سنة ١٩٨٥م، ص ١٤
- (٣) د./ يوسف خليف، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٨م، ص ٣٤٨
- (٤) حديث الأربعاء: ٦٧/٢
- (٥) بشار بن برد، دار الشعب، القاهرة سنة ١٩٧١م، ص ٤-٥
- (٦) مروج الذهب ومعادن الجوهر، شرح وتقديم الدكتور/ مفيد محمد قميحة، دار الكتب العربية، بيروت ١٩٨٦م: ٣٧٩/٢
- (٧) البيان والتبيين: ١١٥/٢
- (٨) انظر الدكتور/ علي حسنى الخربوطلى: "المسعودى"، دار المعارف، القاهرة، ط/٢، ص ١
- (٩) انظر: د./ نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، مجلد/٢١، عدد/٢٢، شتاء ١٩٨٢، من موضوع بعنوان: لغة القص في التراث العربى القديم، ص ١٦، الفقرة الخامسة.
- (١٠) كتاب العربى، الكويت سنة ٢٠٠٦م، العدد/٦٥، بعنوان المشرق والمغرب فى ضوء القراءة الشعبية للتاريخ، ص ٨٩-٩١
- (١١) سوف نستفيد من كل ما صدر عن "الحجاج" ونيسر لنا الحصول عليه، خاصة (مفهوم الحجاج عند "بيرلمان" وتطوره فى البلاغة المعاصرة) للدكتور/ محمد سالم ولد محمد الأمين، عالم الفكر، الكويت، مجلد/٢٨، عدد/٣ سنة ٢٠٠٠م، وكذلك:
- د./ محمد العبد: النص الحجاجى العربى - دراسة فى وسائل الإقناع،

- فصول، صيف وخريف سنة ٢٠٠٢م، ص ٤٢ وما بعدها
- (١٢) د./محمد فتوح أحمد، الشعر الأموى، دار المعارف، القاهرة، ط/١
سنة ١٩٩١م، ص ٣٢-٣٣
- (١٣) نفسه: ٣٣
- (١٤) الإمامة والسياسة: ١/١٣٤
- (١٥) د./عز الدين إسماعيل، فى الشعر العباسى، الرؤية والفن، دار المعارف،
سنة ١٩٨٠م، ص ٤٢
- (١٦) حياة الشعر فى الكوفة: ٣٤٥-٣٤٦
- (١٧) نقلا عن: عباس خضر، القصة القصيرة فى مصر، الهيئة العامة لقصور
الثقافة، ط/٢ سنة ٢٠٠٢م، ص ١٢
- (١٨) جذوة المقتبس فى أنباء أهل الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة،
القاهرة ١٩٦٦م، ص ٢٠
- (١٩) تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية،
مطبعة السعادة، القاهرة، ط/١ سنة ١٩٥٢م ص ١٦٤
- (٢٠) نفسه/ ١٩٥
- (٢١) العقد الفريد: ٤/٣٦٤
- (٢٢) عيون الأخبار: ١/٨
- (٢٣) كتاب "الوزراء والكتاب"، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، الذخائر،
القاهرة سنة ٢٠٠٤م: ص ٧
- (٢٤) عيون الأخبار: ١/٩
- (٢٥) كتاب "الأمالى" لأبى على القالى، دار الكتب العلمية، بيروت سنة ٢٠٠٢م
الجزء الثانى، ص ٣١١-٣١٢
- (٢٦) العقد الفريد: ١٣١/٢، وسبق بها الجاحظ فى البيان والتبيين: ١٣١/٢
- (٢٧) البيان والتبيين: ١٠٥/٢

- (٢٨) عيون الأخبار: ٩/١
- (٢٩) العقد الفريد: ٦١/١
- (٣٠) "الكامل في اللغة والأدب" للمبرد أبي العباس (ت ٢٨٦هـ)، علق عليه محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت سنة ٢٠٠٢م الجزء الثاني، ص ٣٧٦
- (٣١) "ولاة مصر" لمحمد بن يوسف الكندي، تحقيق الدكتور حسين نصار، الذخائر القاهرة سنة ٢٠٠١م، ص ٤٤ - ٤٦
- (٣٢) "المفارقة"، في مجلة "قصول"، مجلد ٧ - عدد ٣، سنة ١٩٨٧م، ص ١٣١-١٣٢
- (٣٣) نفسه ص ١٣٣
- (٣٤) نفسه
- (٣٥) نفسه ١٣٣ - ١٣٤
- (٣٦) "شعرية المفارقة"، فصل في كتاب: "كتاب الشعر"، المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة سنة ٢٠٠٢م ص ٥٨ إلى ص ٨١
- (٣٧) د. / محمد منير حجاب، الدعاية السياسية في العصر الأموي، مؤسسة سعيد للطباعة، طنطا، مصر سنة ١٩٨٦م، ص ١٠٦ - ١٠٧
- (٣٨) الحيوان، الذخائر، قصور الثقافة، القاهرة سنة ٢٠٠٢م، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الثالث، ص ٤٢٧-٤٢٨
- (٣٩) الوزراء والكتاب، ص ٢٧
- (٤٠) رسالة الغفران، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط ٨، ص ٥٥٩
- (٤١) العقد الفريد: ٣٦٦/٤

الاستدراج والحجاج

(١)

"فى لسان العرب" : (هذا الأمر مدرجة لهذا: أى متوصل به إليه،....،....، ودرجه إلى كذا واستدرجه بمعنى، أى أدناه منه على التدرج، فتدرج هو، وفى التزليل العزيز: "سنستدرجهم من حيث لا يعلمون"؛ قال بعضهم، معناه: سنأخذهم قليلا قليلا ولا نباغتهم، وقيل: معناه؛ سنأخذهم من حيث لا يحتسبون، وذلك أن الله تعالى يفتح عليهم من النعيم ما يغتبطون به، فيركنون إليه، ويأمنون به، فلا يذكرون الموت، فيأخذهم على غرتهم أغفل ما كانوا^(١))

وهذه مفردات ابن منظور:

(من حيث لا يحتسبون — يركنون إليه — يأمنون به — الغرة —
الغلة — قليلا قليلا ولا نباغتهم)
يقول ابن منظور:

(وروى عن أبى الهيثم: امتنع فلان من كذا وكذا حتى أتاه فلان فاستدرجه، أى خدعه حتى حمله على أن درج فى ذلك،...،... أبو سعيد:
استدرجه كلامى أى ألقه حتى تركه يـدرج على الأرض، قال
الأعشى:

ليستدرجك القول حتى تهزه وتعلم أنى منكم غير ملجم)^(٢)
وبالعودة إلى ديوان الأعشى لوحظ أن هذا البيت يأتى فى سياق
التهديد والوعيد، يقول الأعشى:

فدع ذا، ولكن ما ترى رأى كاشح يرى بيننا فى جهله دق منشم
أرائى بريئا من عمير ورهطه إذا أنت لم تبرأمن الشرفا سقم

إذا ما رأيته مُقبلاً شام نبله
على غير ذنب، غير أن عداوة
وكنْتُ إذا نفس الغوى نوت به
حلفتُ برَبِّ الراقصات إلى منى
ضوامر خوصا قد أضربها السُرى
لئن كنْتُ في جُبِّ ثمانين قامة
ليستدرجك القول حتى تهزه
وتشرق بالقول الذي قد أذعته
ويرمى إذا أدبرت ظهري بأسهم
طمت بك فاستأخر لها أو تقدم
صَفَعْتُ على العرنين منه بميسم
إذا مخرم جاوزته بعد مخرم؛
وطابقن مشيا في السريخ المخذم
ورُقِيت أسباب السماء بسُلْم
وتعلم إني عنك لست بملجم
كما شرفت صدر القناة من الدم^(٢)

يقول الأعشى:

كن حيث كنت، في جُبِّ عمقه ثمانون قامة أو في السماء، سيأتى بك
شعري، وستغص بكلامى الذى أنيعه فيك فتشرق به كما تشرق القناة بالدم:
أهى مصادفة أن يقول الأعشى: (سأفعل بالكلام ما تفعله القناة)؟، هذه وظيفة
الكلام؛ أن يجرح هو أيضا، ومنه "الكَلْمُ" بسكون اللام بمعنى الجرح، وحين
تضع الحرب أوزارها تنهض الألسنة والأقلام.

وفى اللسان أيضا:

استدرجت المحاور المحال، كما قال ذو الرمة:

(صريف المحال استدرجتها المحاور)^(٤)

والبيت فى ديوان ذى الرمة فى حديث عن المطايا:

نجائب من آل الجدیل وشاركت
بدأنا عليها بالرحيل من الحمى
فجنن وقد بدلن حلما وصورة
إذا ما وطننا وطأة فى غروزها
عليهن فى أنسابهن العصافرُ
وهن جلاس مسنمات بهادرُ
سوى الصورة الأولى وهن ضوامرُ
تجافين حتى تستقل الكراكرُ

فيقبضن من عادٍ وسادٍ وواحدٍ كما أنصاع بالسَّيِّ النعام النوافِرُ
وإن رَدَّهْنُ الرَّاكِب راجعن هُذَة دريج المحال استثقلتَه المحاورُ^(٥)
أى صَيَّرَتْهَا إلى أن تدرج، ونلاحظ هنا وجود فعل الهز "تهزه" مع
الاستدراج.

وفى "معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية":
هو دَرَجُ بَيْن المتخاصمين: هو سفير للصلح بين المتخاصمين^(٦)
وفى فقه اللغة عند الثعالبي (ت ٤٣٠هـ):

(الرشاء حَبْلُ البئر وغيرها، والدرج حبل يوثق فى طرف الحبل
ليكون هو الذى يلى الماء فلا يعفن الرشاء)^(٧)، وهذا معنى جديد ويستحق
التأمل؛ فالدرج — هنا — حَبْلُ بَيْن الماء وحبل البئر، هو الذى يلى الماء، هو
الوصلة التى تجعل حبل البئر بعيداً عن الماء حتى لا يعفن، هو الوسيط
كالذى "يدرج بين المتخاصمين"، وسيكون الاستدراج بهذا المعنى مفيداً لفهم
فكرة "الخفاء"، أو "الغياب".

وفى القاموس المحيط للفيروز ابادى (ت ٨١٧هـ):
(واستدرجه: خدعه وأدناه، كدرجه، وأقلقه حتى تركه يـدـرج على
الأرض، والناقة استتبعت ولدها بعدما ألقته من بطنها، واستدراج الله تعالى
العبد أنه كلما جدد خطيئة جدد له نعمة وأنساه الاستغفار، أو أن يأخذه قليلاً
ولا يباغته، وأدرج الدلو متح بها فى رفق، وبالناقة صرَّ أخلافها)^(٨)..
ولعلنا نتأمل هذه المعانى: درجه أى أقلقه حتى تركه يـدـرج على
الأرض، أى: ما زال به حتى حركه، حتى أخرجته عن سكونه، أما إدراج
الدلو بمعنى المتح الرفيق والناقة التى لا تحلب إلا أن نستدرجها فمعنى
صميم، أن تمسح على أخلافها بحنان ورفق، لا شئ يأتى عنوة أو غصبا أو

قهرًا.. أو مباغتة، في الاستدراج انزلاق ونعومة، وإلحاح، وإغراء، ومداومة رفيقة وهادئة حتى يتحرك الساكن ويهتز الثابت، ويقول الحق سبحانه وتعالى (وهُزِّي اليك بجذع النخلة.. تساقط عليك رطباً جنياً) — مريم —

وعند الزمخشري (٥٣٨هـ) في أساس البلاغة:

(درج قرن بعد قرن، وهذه آثار قوم درجوا: انقرضوا، ودرج فلان: مات وما ترك نسلًا، وفلان دراج: يدرج بين القوم بالنمائم،...، واستدرجه: رقاءه من درجة إلى درجة، ودرجه إلى هذا الأمر؛ عوده إياه كأنما رقاءه من منزلة إلى منزلة وتدرج به)^(٩)

وفي تفسير قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا سَنَسْتَدْرِجُهُمْ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُونَ﴾ — الأعراف: ١٨٢ —

يقول الزمخشري في الكشف:

(ومعنى: "سنستدرجهم": سنستدنيهم قليلاً قليلاً إلى ما يهلكهم ويضاعف عقابهم)^(١٠)

وقد تكرر هذا التعبير: "قليلاً قليلاً"، أى أن "المستدرج" لا يعجل فى محاولته الحصول على مبتغاه مرة واحدة، إن ما يريد كثير، لكنه يصل إليه على مرات ومراحل، يأخذ القليل فى كل مرة وصولاً إلى غايته فى هدوء وخفاء، ولو مد يده مرة واحدة إلى ما يريد نبه "المستدرج"، وإذا تتبّه فلا استدراج، إنما يأخذه على غفلة، يخذعه ولا يكشف عن هدفه البعيد.

* * *

ولابن الرومى يمدح:

| | |
|--|--|
| مَلِكٌ إِذَا الْكَرْبُ الشَّدَادُ تَظَاهَرَتْ | فَبُوجْهِهِ وَبِرَأْيِهِ تَتَفَرَّجُ |
| مِمَّنْ إِذَا أَبَتْ الْخُطُوبُ أَوْ التَّوْتُ | عَاجُ الْأَبْيُ بِهِ وَقَامَ الْأَعْوَجُ |
| لَا عَيْبَ فِي نَعْمَاهُ إِلَّا أَنَّهَا | لِلْخَاطِبِينَ وَغَيْرِهِمْ تَتَبَرَّجُ |

أو أنها تصفو لنا وتعمنا حتى يُخَيَّلَ إننا نُسْتَدْرِجُ^(١١)

وله فى قصيدة بعدها يرثى أبا الحسين يحيى بن عمر بن حسين بن زيد بن على:

أرديتم يحيى ولم يَطوْ أَيْطَلْ طرادا ولم يدبر من الخيل منسج
تأتت لكم فيه منى السوء هينة وذاك لكم بالغى أغرى وألهج
تمدون فى طغيانكم وضلالكم وَيُسْتَدْرِجُ المغرور منكم فَيَدْرِجُ^(١٢)

فهذه مادة "درج" فى اللغة وبعض شواهد من الشعر والقرآن، والملاحظ أن المفردات المصاحبة لها فى المعاجم والشروح تعطى المعنى مفصلاً، وأقرب مثال شعر ابن الرومى، يقول عن "نعمة الممدوح":

— أو أنها تصفو لنا

— وتعمنا

— حتى يُخَيَّلَ أننا نُسْتَدْرِجُ

فهذا الصفاء الذى يعم ومعه مفردة التخيل من أهم أدوات الاستدراج، على أنه فى رثاء "يحيى بن عمرو" يضيف مفردة هى غاية فى الأهمية: "الإغراء":

"أغرى وألهج"

ويقول:

"ويستدرج المغرور منكم فيدرج.."

وعودة إلى الثعالبي لتأمل:

—"والدرج خبل يوثق فى طرف الحبل ليكون هو الذى على الماء فلا

يعفن الرشاء"، وهذا هو الخفاء، ولعلنا نعود إلى (استراتيجية معاوية)

وأساليبه التى وفرت له أن يكون (بعيدا) عند التخلص من خصومه، وكيف
كان يأخذهم قليلا قليلا بالتى هى (أخفى وأصوب)..

* * *

ويذكر الأعشى الجب العميق الغور والسماء، وكيف يستدرج بشعره
— أهاجيه — خصومه من أى مكان، وجمال أبيات الأعشى يأتى من كونه
استخدم "القسم" ليأتى "الاستدراج" جوابا للقسم:

— حلفت برب الراقصات إلى منى..

— ضوامر خوصا..

— لئن كنت فى جب....

— ليستدرجك القول

والأعشى يستدرجنا نحن أيضا، حيث يغرينا بالمضى معه قليلا قليلا
من فعل القسم إلى جوابه، وفى هذا ما يشبه "الاستدارة"، ولعله يمضى مع
ناقته موهما أنه يصفها، لكنه يفاجئ القارئ والسامع عند الجب أو فى السماء
حيث يصعد أو يهبط خصمه الذى هو (عَمِيرٌ ورَهْطُهُ)

* * *

هذه وقفة سريعة مع اللغة، ولمادة (درج) معان أخرى فى المعاجم قد
نعود إليها، ولعلنا لا نحتاجها، والآن نمضى إلى "بعض البلاغيين" لننتعرف
خطفا على مفهوم الاستدراج عندهم.

* * *

(٢)

توفي ابن الأثير صاحب المثل السائر ٦٣٧هـ، وتوفي حازم القرطاجي صاحب المنهاج ٦٨٤هـ، والعلوي صاحب الطراز ٧٤٩هـ، وعند الثلاثة حديث عن الاستدراج، يقول ابن الأثير:

(مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال، والكلام فيه وإن تضمن بلاغة، فليس الغرض ها هنا ذكر بلاغته فقط؛ بل الغرض ذكر ما تضمنه من النكت الدقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم، وإذا حقق النظر فيه علم أن مدار البلاغة كلها عليه، لأنه انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة)^(١٣)

ويضيف:

(والكلام في مثل هذا ينبغي أن يكون قصيرا في خلاصه، ولا قصيرا في خطابه:

فإذا لم يتصرف الكاتب في استدراج الخصم إلى إلقاء يده فليس بكاتب، ولا شبيه له إلا صاحب الجدل؛ فكما أن ذاك يتصرف في المغالطات القياسية، فكذلك هذا يتصرف في المغالطات الخطابية)^(١٤)

ويأتي من القرآن بنصوص آيات ويعلق:

(ألا ترى ما أحسن مأخذ هذا الكلام وألفه، فإنه أخذهم بالاحتجاج)^(١٥)

ويورد قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّابٌ﴾ (غافر:

من الآية ٢٨) ويقول:

(وفي هذا الكلام من خداع الخصم واستدراجه ما لاخفاء به، وقد تضمن من اللطائف الدقيقة ما إذا تأملته حق التأمل أعطيته حقه من الوصف)^(١٦)

ويأتى بما دار "بين معاوية والحسين بن علي"، ويقول:

(وهذا كلام من معاوية كلما أمررتَه بفكرى عجبت من سداده، فضلا عن بلاغته وفصاحته،....،....،....، وإذا شاء من شاء أن ينافر خصمه، ويستدرجه إلى الصمت عن الجواب فليقل هكذا)^(١٧)..أى كما قال معاوية للحسين، فماذا قال؟ هو نص ذكره ابن الأثير وفيه:

(وبلغنى حديث تفاوض فيه الحسين بن علي - رضى الله عنهما - ومعاوية ابن أبى سفيان فى أمر ولده يزيد، وذلك أن معاوية قال للحسين: أما أمك فاطمة فإنها خير من أمه، وبنت رسول الله ﷺ خير من امرأة من كلب، وأما حبي يزيد فإنى لو أعطيت به مثل ملء الغوطة لما رضيت، وأما أبوك وأبوه فإنهما تحاكما إلى الله، فحكم لأبيه على أبيك)، وهذا الذى يقوله معاوية الآن سيأتى نموذجه الأعلى فى إحدى رسائله إلى علي، وما يقوله معاوية للحسين استدراج فى أول الكلام: "أمك وأمّه"، ثم يحتج بكون أم الحسين هى بنت رسول الله ، لكنه بهذا الاستدراج ينصب قاعدته التى سينطلق منها موقفه الأساس: حبه ولده يزيد، أما الماضى (أبوك وأبوه)، فقد حكم الله: "لأبيه على أبيك"، وإن فليأخذ الحسين ما يرضيه:

- ١- (أمك خير من أمه) ← هذا حكم ونتيجة .
 - ٢- (وبنت رسول الله خير من امرأة من كلب) ← مقدمة وحجة
 - ٣- (أنا أحب يزيد - هذه عاطفة) ← واقع لا يرفض
 - ٤- (ما كان بينى وبين أبيك انتهى لصالحى) ← واقع مائل
- ويبدو أن العلوى - فى الطراز - يمضى وراء ابن الأثير، يقول:

(الاستدراج: استفعال من قولهم: استدرجته إلى كذا إذا نزلته درجة
درجة حتى تستدعيه إليك وينقاد لما قلته من ذلك، قال الله تعالى:
﴿ سنستدرجهم من حيث لا يعلمون ﴾ (الأعراف: من الآية ١٨٢)

فالاستدراج لهم إنما هو بإعطاء الصحة والنعمة والإمهال ليزدادوا
في الكفر والفسوق. وهذا اللقب إنما يطلق على بعض أساليب الكلام؛ وهو ما
يكون موضوعا لتقريب المخاطب والتلطف به والاحتيال عليه بالإذعان إلى
المقصود منه ومساعدته له بالقول الرقيق والعبارة الرشيقة، كما يحتال على
خصمه عند الجدل والمناظرة بأنواع الإلزامات، والانتماء إليه بفنون
الإقحامات، ليكون مسرعا إلى قبول المسألة والعمل عليها، وكمن يتلطف في
اقتناص الصيد فإنه يعمل في الحباله كل حيلة ليكون ذلك سبيلا إلى ما يقصده
من الاصطياد، فهكذا ما نحن فيه؛ إذا أراد تحصيل مقصد من المقاصد فإنه
يحتال بإيراد ألطف القول وأحسنه، فما هذا حاله من الكلام يقال له
الاستدراج^(١٨).. وأحسب أن العلوي قال كل شيء، وأورد كل مفردة في كل
حقول الاستدراج؛ وإلا فآية مفردة يحتاجها "الاستدراج" لم يذكرها العلوي في
المقتبس السابق!!

ثم إنه يمضى بعد أن فرغ من "طرح المفهوم" إلى القرآن الكريم؛
يأتى ببعض النصوص ويعلق:

(وفي سياق هذا الكلام من الملاطفة وحسن الأدب، فهذا الكلام يسهز
الأعطاف ويأخذ بمجامع القلوب في الاستدراج والإذعان والانقياد بألطف
العبارات وأرشقها)^(١٩)

* * *

ويختار "العلوي" ما أورده "ابن الأثير" عما وقع بين "معاوية والحسين
ابن علي"، ويقول:

(فلينظر الناظر ما اشتمل عليه كلام معاوية من المراوغة عن الحق وتلبيس الأمر في ذلك على السامع بلطيف الاستدراج وحسن الإجمال مع ما فيه من البلاغة والفصاحة، فانظر إلى عظم دهائه، وإغراقه في الحق والقياس)^(٢٠)

* فأما حازم القرطاجنى فيقول:

(وإنما يصير القول الكاذب مقنعا وموهما أنه حق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول إليه، وتلك التمويهات والاستدراجات قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتماد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه على غير ما هو عليه بـكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدريب في احتذائها.

والتمويهات تكون فيما يرجع إلى الأقوال، والاستدراجات تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يُقبلُ قوله، أو باستمالة المخاطب واستلطافه له بتركيبه وتقريره، أو باطبائه إياه لنفسه وإجراجه على خصمه حتى يصير بذلك كلامه مقبولا عند الحكم، وكلام خصمه غير مقبول.

والتمويهات تكون بطيئاً محل الكذب من القياس على السامع، أو باغتراره إياه ببناء القياس على مقدمات توهم أنها صادقة لاشتباهاها بما يكون صادقا، أو بترتيبه على وضع يوهم أنه صحيح لاشتباهاه بالصحيح، أو بوجود الأمرين معا في القياس؛ أعنى أن يقع فيه الخلل من جهتي المادة والترتيب معا، أو بإلهاء السامع من تفقد موضع الكذب وإن كان إلى حيز الوضوح أقرب منه إلى حيز الخفاء بضروب من الإبداعات والتعجيبات تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع في القياس من جهة مادة أو من جهة ترتيب أو من جهة المادة والترتيب معا)^(٢١)

* وإلى ابن الأثير وحازم القرطاجي يعود الدكتور محمد العبد في دراسة له سبقت الإشارة إليها بعنوان (النص الحجاجي العربي - دراسة في وسائل الإقناع)^(٢٢) ، يقول فيها:

(والحجاج عند بيرلمان وتيتكا طائفة من تقنيات الخطاب التي تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم، أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة)^(٢٣)

ويقول:

(إن جوهر الحجاج عند "وليم برانت" هو إنشاء رابطة مقنعة بين عبارتين، ومن ثم يعتمد النص الحجاجي اعتمادا كبيرا جدا على بنية أساسية عند عالم المنطق)^(٢٤)

ويقول محمد العبد:

(يضرب الحجاج بجذور قوية في الخطاب العربي، فضلا عن الدور المهم الذي لعبه الحجاج في الحياة العقدية والسياسية في البيئة العربية الإسلامية)^(٢٥)

وإلى محمد العبد ومصادره، وإلى حازم القرطاجي يعود الدكتور إبراهيم عبد المنعم إبراهيم في دراسة له عن (بلاغة الحجاج في الشعر العربي - شعر ابن الرومي نموذجا)^(٢٦)، وعن الحجاج يقول د/ الراضى رشيد:

(يصح أن نقول: إن عالمنا سوق كبيرة بضاعتها الدعاوى والحجج بشتى ألوانها وأصنافها؛ إن الحجة أصبحت عصب الحياة المعاصرة،...، والحجة حكم في العقائد،...،...، وخلف كل سلعة حجة، وكساد السلعة ليس

إلا كسادا فى الحجة، والحجة معتمد الإنسان فى معركة الحياة الهادرة، فكم من حق ضاع لضعف حجته، وكم من باطل ذاع لقوة حجته^(٢٧) وفى لسان العرب:

(والحجة: البرهان، وقيل الحجة ما دافع به الخصم، وقال الأزهري: الحجة الوجه الذى يكون به الظفر عند الخصومة. وحجه يحجه حجا: غلبه على حجته،...،...، ومنه حديث معاوية: فجعلت أحج خصمى أى أغلبه بالحجة)^(٢٨)

وهناك دراسة — سبقت الإشارة إليها — للدكتور محمد سالم ولد محمد الأمين، عن: (مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره فى البلاغة المعاصرة)^(٢٩)،

يقول فيه على سبيل المثال: (الحجاج إنن فى مفهومه العام وثيق الارتباط بالفعل، وقد ألحّت على هذا التلازم الأدبيات البلاغية الكلاسيكية، لكن البلاغة المعاصرة عمقت هذا التلازم الحتمى بين نفاذ الخطاب وحدوث التغيير بوصف هذا الأخير الدليل على حصول الإقناع الفعلى لدى المعنيين بالخيار المقدم. فالحجاج بحث من أجل ترجيح خيار من بين خيارات قائمة وممكنة، بهدف دفع فاعلين معينين فى مقام خاص إلى القيام بأعمال إزاء الوضع الذى كان قائما)^(٣٠)

وهذا ما سوف نحتاجه بالتأكيد عند تحليل نماذج من "تصوص معاوية"، ويتحدث الدكتور محمد سالم ولد محمد الأمين عن البلاغة الحجاجية وملامح الحجاج وآلياته.

وهناك دراسة عن: "الحجاجيات اللسانية عند "أنسكومبر وديكرو" للدكتور راضى رشيد^(٣١)، وفيها يتحدث عن خصائص النشاط الحجاجى فى اللغة وبناء الخطاب الحجاجى، والحجج المتساندة والمتعاندة، والتساند المفيد

والتعانَد المَهمل والتعانَد المفيد؛ ضارباً الأمثلة لكل نوع من هذه الخطابات، ويختتم بالحديث عن العامل الحجاجي والرابط الحجاجي، وسوف نعود إلى هذه الدراسات في محاولة لدعم فهمنا للخطاب الحجاجي عند معاوية بن أبي سفيان في رسائله ووصاياه

* * *

وهكذا نكون قد وضعنا بين أيدينا ما يمكن الاطمئنان إليه من حديث عن الاستدراج والحجاج الذي هو من أدوات الاستدراج، لقد مضت نصوص من التاريخ بدا فيها الاستدراج ملمحاً من ملامح شخصية معاوية رضي الله عنه، وكان مناسباً أن نعود إلى أصل الكلمة عند اللغويين والشعراء والبلاغيين؛ هؤلاء الذين أسلمونا إلى حديث "الحجاج"، وسوف نلتقي في الفصل القادم بنصوص لمعاوية للبحث عن "بنية الاستدراج"، وسنتوقف عند خطابه الحجاجي، وفي الفصل الذي يليه نمضي مع رسائله التي يرد فيها على علي بن أبي طالب وابنه الحسن من بعده، وسنحاول أن نضع فهمنا لما سبق بين يدي هذه النصوص وصولاً إلى فهم ممكن "للاستدراج" عند معاوية بن أبي سفيان.

هوامش وتعليقات الاستدراج والحجاج

- (١) لسان العرب لابن منظور، دار المعارف، عبد الله على الكبير وصاحبيه، الجزء الثانى (درج).
- (٢) نفسه.
- (٣) انظر: ديوان الأعشى، شرح إبراهيم جزيلى، دار الكاتب العربى، بيروت، ١٩٦٨م، ص ١٨١-١٨٤.
- (٤) لسان الغرب.
- (٥) ديوان ذى الرمة-غيلان بن عقبة، عالم الكتب، صححه كارليل هنرى هيس مكارتنى، ص ٢٤٩-٢٥٠.
- (٦) سليمان فياض، معجم المأثورات اللغوية والتعابير الأدبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٩٣م، ص ١٠٠.
- (٧) فقه اللغة وأسرار العربية، للثعالبي، ضبط وتعليق د/ ياسين الأيوبى، المكتبة العصرية، بيروت، سنة ٢٠٠٠م، ص ٢٨٣.
- (٨) القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٧م، الجزء الأول (درج).
- (٩) أساس البلاغة، تقديم د/محمود فهمى حجازى، الذخائر سنة ٢٠٠٣م الهيئة العامة لقصور الثقافة، الجزء الأول (درج).
- (١٠) تفسير الكشف، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٥، ط/١، الجزء الثانى، ص ١٧٥.
- (١١) ديوان ابن الرومى، تحقيق الدكتور حسين نصار، دار الكتب، القاهرة سنة ٢٠٠٣م، ص ٤٩٢.
- (١٢) نفسه، ص ٤٩٦.
- (١٣) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، لضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه: د./أحمد الحوفى، ود./بدوى طبانة، دار نهضة مصر

للطبع والنشر، ط/٢، القسم الثاني، ص ٢٥٠.

- (١٤) نفسه: ٢٥١.
- (١٥) نفسه.
- (١٦) نفسه: ٢٥١.
- (١٧) نفسه: ٥٤-٢٥٥.
- (١٨) كتاب "الطراز" للعلوى-الإمام يحيى بن حمزة-مراجعة وضبط محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٩٥م، ط/١، ص ٣٣٧.
- (١٩) نفسه.
- (٢٠) نفسه، ص ٣٤٣.
- (٢١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت سنة ١٩٦٨ ص ٦٣-٦٤.
- (٢٢) فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٢م، ص ٤٢.
- (٢٣) نفسه، ص ٤٤.
- (٢٤) نفسه.
- (٢٥) نفسه، ص ٤٥.
- (٢٦) إبراهيم عبد المنعم، بلاغة الحجاج في الشعر العربي، شعر ابن الرومي نموذجاً، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠٠٧م، ط/١.
- (٢٧) مجلة "عالم الفكر"، الكويت، سنة ٢٠٠٨م، عدد/٤، مجلد/٣٦، ص ١٢٧.
- (٢٨) لسان العرب: حجج.
- (٢٩) "عالم الفكر": مجلد/٢٨، عدد/٣، سنة ٢٠٠٠م، ص ٥٣.
- (٣٠) نفسه: ٥٧.
- (٣١) "عالم الفكر"، مجلد/٣٤، عدد/١ سنة ٢٠٠٥م، ص ٢٠٧.

بنية الاستدراج بين لغة الرسائل وبلاغة الحجاج

(١)

كان الدكتور تمام حسان يعرض للحجاج في القرآن الكريم، وكان يقول:

(إذا كان الحوار طريقاً من طرق الدعوة، فإنه قد يتول في بعض صورته إلى الاعتماد على الحجة والدليل، فأما الدليل فقد يساق من خلال المطالبة بالنظر في الظواهر الكونية،....،....،....، وأما الحجة فلها شأن آخر إذ تتراوح المحاجة بين الدليل المنطقي والدليل الخطابي، ويأتي الفرق بينهما من أن الدليل المنطقي صوري يعتمد على مقدمات تأتي عنها نتائج ويأتي على صورة معينة،....،....،....

أما الدليل الخطابي فهو غير صوري، فلا أسلوب له إلا ما يناسب المقام، فلمستدل أن يعبر عنه بالاستفهام أو بالخبر أو بالشرط أو بأي نمط تركيبى شاء)^(١)، وللدكتور تمام حسان "عن المؤشرات الأسلوبية:

(إذا كان الأسلوب هو الطريقة المختارة للتعبير عن المعنى فإن لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق الموصلة إلى هذا المعنى مقصداً معيناً يقصد إليه صاحب الأسلوب يجعل العنصر المختار مؤشراً أسلوبياً يشير إلى قصد ما)^(٢)

وبهذا الفهم للدليل الخطابي و المؤشر الأسلوبى نبدأ القراءة فى بعض "تصوص معاوية" ..

يقول المسعودى:

(وكان عمرو بن العاص انحرف عن عثمان لانحرافه عنه وتوليته مصر غيره)^(٣)، فنزل الشام، فلما اتصل به أمر عثمان وما كان من بيعة

على، كتب إلى معاوية يهزه ويشير عليه بالمطالبة بدم عثمان،...،...، فبعث إليه معاوية، فسار إليه، فقال له معاوية:

— بايعنى

قال:

— لا والله لا أعطيك من دينى حتى أنال من دنياك.

قال:

— نسل.

قال:

— مصر طعمة !

فأجابه إلى ذلك، وكتب له به كتاباً^(٤)

فهؤلاء أربعة رجال، حاضران وغائبان، عمرو بن العاص ومعاوية، وعلى وعثمان، لكن النص يبدأ من مصر التى ضاعت وينتهى بمصر التى تعود، مصر هى "الدنيا" التى يقدمها معاوية ليسترجع بها صاحبه الذى يستدرجه هو أيضاً إلى المطالبة بدم عثمان الذى "حرمه مصر"، ويبدأ المسعودى بفعل يؤكد أن دم عثمان ليس من هم ابن العاص الذى كان:

انحرف عن عثمان..

لأنحرافه عنه..

وتوليته مصر غيره..

والخبر فى "وقعة صفين"، ثم هو بعد ذلك فى كتب التاريخ، وها هو

سياقه فى "وقعة صفين":

(قال معاوية لعمرؤ:

— يا أبا عبد الله، إني أدعوك إلى جهاد هذا الرجل الذى عصى ربه

وقتل الخليفة وأظهر الفتنة وفرق الجماعة، وقطع الرحم.

قال:

— والله يا معاوية ما أنت وعلى بعكمى بعير، ما لك هجرته ولا سابقته ولا صحبته ولا جهاده، ولا فقهه ولا علمه، والله إن له من ذلك جدا وجدا، وحظا وحظوة، وبلاء من الله حسنا. فما تجعل لى إن شايعتك على حربيه، وأنت تعلم ما فيه من الغرر والخطر؟

قال:

— حكمك!

قال:

— مصر طعمة..

قال: فتلكا معاوية) (٥)

هنا يستخرج معاوية صاحبه، وحجته، أن عليا:

— عصا ربه

— وقتل الخليفة

— وأظهر الفتنة

— وفرق الجماعة

— وقطع الرحم

وهذه خمسة يرد عليها عمرو بما يفوقها كما وكيفا، ويعلن أن حروب على "غرر وخطر"، إنه يغلى السلعة أولا، يعلى من قدر على، يرجح كفته فى ميزان الفضل، ويهبط بمعاوية لتكون مشاركته — قال: إن شايعتك — غالية الثمن: مصر طعمة.

وفى وقعة صفين حديث آخر:

(قال له معاوية: يا أبا عبد الله، إني أكره أن يتحدث العرب عنك أنك

إنما دخلت فى هذا الأمر لغرض الدنيا!!

قال: دعنى عنك..

قال معاوية: إني لو شئت أن أمتيك وأخدعك لفعلت،

قال عمرو: لا لعمري، والله، ما مثلى يخدع، لأنا أكيس من ذلك^(٦)

ونمضى مع نصر ابن مزاحم:

(قال: فأنشأ عمرو يقول:

| | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| معاوى لا أعطيك دينى ولم أنل | بذلك دنيا فأنظرن كيف تصنع |
| فإن تعطينى مصرا فأربح بصفقة | أخذت بها شيئا يضر وينفع |
| وما الدين والدنيا سواء، وإننى | لأخذ ما أعطى ورأسى مقتع |
| ولكننى أغضى الجفون، وإننى | لأخدع نفسى والمخادع يخدع |
| وأعطيك أمرا فيه للملك قوة | وإنى به إن زلت النعل أضرع |
| وتمنعنى مصرا وليست برغبة | وإنى بذا الممنوع قدما لمولع |

قال:

— يا أبا عبد الله، ألم تعلم أن مصر مثل العراق؟ قال: بلى، ولكنـها

إنما تكون لى إذا كانت لك ، وإنما تكون لك إذا غلبت عليا على العراق^(٧)

لا غرض لعمرو إلا مصر، ولا غرض لمعاوية إلا أن يزيح عليا،

وبعمرو يمكن أن يحقق معاوية غرضه، وإنـنـهـى مصر، أما أن معاوية:

(يكره أن يتحدث العرب أن عمرو بن العاص إنما دخل فى هذا

الأمر لغرض الدنيا) فكلام لا ينطلى على عمرو، يقول له: دعنى عنك، هو

رجل لا يخدع، والخداع من أول أدوات معاوية فى استدراجه وحجابه، ثم

يأتى الشعر— المنحول — ليصور ابن العاص رجلا دنيا همه الأعظم أن يعود

إلى مصر.. ولا مصر إن لم تكن العراق فى حوزة معاوية، ولا عراق إن لم

يغلب عليا، ولا غلبة له على إلا بعمرو، ولا عمرو إلا: بمصر طعمة!!

هل كان المسعودى يدرك هذا وهو يبدأ الحكاية بانحراف عمرو عن
عثمان الذى انحرف عنه بإبعاده عن مصر؟

* * *

بقيت رواية ابن عبد ربه، يقول:
(....،....،....،قال: علم معاوية والله إن لم يبايعه عمرو لن يتم له
أمر، فقال له:

يا عمرو، اتبعنى،

قال:

لماذا؟ للأخرة؟ فوالله ما معك آخرة، أم للدنيا؟ فوالله لا كان حتى
أكون شريكك فيها.
قال:

— فأنت شريكى فيها

قال:

— فاكتب لى مصر وكورها

فكتب له مصر وكورها، وكتب فى آخر الكتاب:

"وعلى عمرو السمع والطاعة"

قال عمرو:

— واكتب:

"إن السمع والطاعة لا ينقصان من شرطه شيئاً"

قال معاوية:

— لا ينظر الناس إلى هذا.

قال عمرو:

— حتى تكتب!

قال: فكتب، والله ما يجد بدا من كتابتها،...وكتب عمرو إلى

معاوية:

معاوى لا أعطيك ديني ولم أنل به منك دنيا، فانظرن كيف تصنع
وما الدين والدنيا سواء، وإتني لآخذ ما تعطى ورأسى مقتع
فإن تعطنى مِصراً فأربح بصفقة أخذت بها شيخاً يضرُّ وينفع^(٨)

وكان المسعودى قد اكتفى من هذا الشعر بقوله:

— معاوى..:

— فإن تعطنى..

فهذا خبر واحد وروايات ثلاث: والسؤال:

— كيف يبني معاوية خطابه؟

وكيف يستخرج عمرو؟

وأيهما يستخرج صاحبه؟

وكيف تبني جملة الحجاج حواراً... واستفهاماً؟

هناك مؤشر أسلوبى سوف نلتقى به عند معاوية، وهو هنا قوله (إنما دخلت فى هذا الأمر لغرض الدنيا)، وسوف يكرر هذا الأسلوب، وقد عقد عبد القاهر الجرجانى (ت ٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ) لهذا المؤشر باباً فى (دلائل الأعجاز)^(٩)، ومثلها "ما وإلاً"، يقول عبد القاهر:

(يقول ناس من النحويين فى نحو قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنَّمَا حَرَّمَ رَبِّيَ الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَّنَ﴾ (الأعراف: من الآية ٣٣) إن المعنى: ما حرم ربي إلا الفواحش. قال: وأصنبت ما يدل على صحة قولهم فى هذا، وهو قول الفرزدق:

أنا الذائد الحامى الذمار، وإنما يدافع عن أحسابهم أنا أو مثلى^(١٠)

يقول عبد القاهر ناقلا كلام أبي على الفارسي:
(المعنى: ما يدافع عن أحسابهم إلا أنا أو مثلى)، ويمضى عبد القاهر
إلى (ما..إلا) ليقول:

(اعلم إنك إذا قلت: "ما جاعنى إلا زيد"، احتمل أمرين:
-أحدهما: أن تريد اختصاص "زيد" بالمجئ وأن تتفيه عن عسده،
وأن يكون كلاما تقوله لا لأن بالمخاطب حاجة إلى أن يعلم أن "زيد" قد جاء
إليك، ولكن لأن به حاجة إلى أن يعلم أنه لم يجئ إليك غيره.
والثانى: أنك تريد الذى ذكرناه فى "إنما"، ويكون كلاما تقوله ليعلم أن
الجائى "زيد" لا غيره)^(١١)

وقد أفاض عبد القاهر فى حديثه عن "القصر والاختصاص"، وهذا
معاوية يكره لعمره أن تقول العرب:

(إنما دخل فى هذا الأمر لغرض الدنيا)

ولا يفهم من هذا أن معاوية يدعو صاحبه إلى الآخرة التى هى خير
وأبقى، إنما يبعده عن مصر، يستكرجه بعيدا عنها، يخرجه بحديث "السمعة
عند العرب"، لكن عمرا: لا يخدع مثله، ولعلنا نذكر أنه يرد على صاحبه
بأسلوبه، فإن أقسم أقسم، وإن اشترط اشترط، وإن راع راع، وإن نسب
إلى ابن أبى طالب قائمة سالبة ذكره بكل ما هو موجب، بل إنه ينفى عن
معاوية ما يثبت له على:

ما لك هجرته ولا سابقته ولا صحبتته، إلخ...

* * *

وعند المسعودى عبارة أخرى لافتة، يقول:
(كتب إلى معاوية يهزه ويشير عليه بالمطالبة بدم عثمان)

وسأضع هذه العبارة في مواجهة عبارة يذكرها ابن قتيبة في "الإمامة والسياسة"، يقول:

(وذكروا أن عمرو بن العاص لما قدم إلى معاوية وعرف حاجته إليه باعده من نفسه، وكأيد كل واحد منهما صاحبه، فقال عمرو لمعاوية: — أعطني مصر!

فتلكا معاوية وقال:

— ألم تعلم أن مصر كالشام؟

قال:

— بلى، ولكنها إنما تكون لى إذا كانت لك، وإنما تكون لك إذا غلبت عليًا على العراق)^(١٢)

هى مصر إذن وما دم عثمان إلا الطريق إليها، ولا يحق لعمرو أن يطلب دم عثمان، ليس إلا معاوية، فليكن معاوية سبيلا إلى دم عثمان الذى هو سقوط على الذى هو الحصول على مصر،

لكن: كيف يمضى معاوية؟ يقول المسعودى:

(يهز معاوية ويشير عليه)

وما كان معاوية ينتظر من يهزه، إنما كان يهز هو من يعينه على قتال على..

والهز فى لسان العرب: (تحريك الشيء، وكل من خف لأمر وارتاح له فقد اهتز له)

وفى القرآن الكريم:

(وهزى إليك بجذع النخلة..

تساقط عليك رطبا جنيا..

فكلى واشربى..

وَقَرَّيْ عَيْنَا...)

العين المستقرة بعد أن تأكل وتشرب، ولا أكل إلا أن يسقط الرطب،
ولا رطب إلا بهز.. يقول الشاعر:

ألم تر أن الله قال لمريم وهزّي إليك الجذع يساقط الرطب
ولو شاء أن تجنيه من غير هزه جنته، ولكن كل رزق له سبب^(١١)

وفى كتب الأدب ودواوين الشعراء نقراً قولهم:

(وقال يمدحه ويهزه للسماح)

قال أشجع السلمى للرشيد:

(إن لم أظفر منك ببغيتي في هذا اليوم فلن أظفر بها، قال: وكيف؟
قل: لأنى مدحتك الشعر لا أطمع من نفسى ولا من غيرى فى أجود منه، فإن
أنا لم أهزك فى هذا اليوم فقد حرمت منك ذلك إلى آخر الدهر. فقال: هات
إذن نسمع، فأنشده،....،....،....، فلما بلغ هذين البيتين اهتز الرشيد وارتاح،
وقال: هذا والله المدح الجيد والمعنى الصحيح)^(١٤)

ويوصف الكريم باهتزازة للندى:

فتى أريحيا كان يهتز للندى كما اهتز من ماء الحديد قضيب^(١٥)

وعند شوقي:

فى مهرجان هزت الدنيا به أعطافها واختال فيه المشيق^(١٦)

وعند حافظ إبراهيم:

وتهزّنى ذكرى المروءة والندى بين الشمائل هزة المشتاق^(١٧)

ولا تهز الريح الجبال، ولم يكن معاوية جبلاً، إنما هو رجل يريد
الحكم والخلافة. إن كتب التاريخ تحتفظ لمعاوية بكثير من صور المروءة
والنخوة، لقد كان رجلاً يعرف قدر الرجال، وكان يعرف قدر علىّ، ولا نرى

عليًا إلا "ثابتًا" يحاول معاوية "مناوشته"، هو يعرف ما استقر في وجدان الناس لـ"علي" وآل البيت، ويعرف أن ليس إلى العبث بهذه الثوابت الراسخة المستقرة من سبيل إلا أن "يسترجع" إليه الناس، أو يسترجعهم بعيدا عن علي، يقول ابن قتيبة:

(وذكروا أن عبد الله بن أبي محجن الثقفي قدم على معاوية فقال:
— يا أمير المؤمنين، إني أتيتك من عند الغبي الجبان البخيل ابن أبي طالب!!

فقال معاوية:

— لله أنت! أتدري ما قلت؟...

أما قولك الغبي، فوالله لو أن ألسن الناس جمعت فجعلت لسانا واحدا لكفاهما لسان علي. وأما قولك أنه جبان فتكلمك أمك: هل رأيت أحدا قط بارزه إلا قتله؟ وأما قولك إنه بخيل فوالله لو كان له بيتان أحدهما من تبر والآخر من تبن لأنفد تبره قبل تبنه.

فقال الثقفي:

— فعلام تقائله إذن؟

قال:

— علي ثم عثمان، وعلي هذا الخاتم الذي من جعله في يده جادت طينته وأطعم عياله وأدخر لأهله.

فضحك الثقفي ثم لحق بعلي، فقال:

— يا أمير المؤمنين، هب لي يدي بجرمي، لا دنيا أصبت ولا آخرة فضحك علي ثم قال:

— أنت فيها على رأس أمرك، وإنما يأخذ الله العباد بأحد الأمرين^(١٨)

ها هو معاوية يجادل عن علي ويحفظ غيبته ولا يبخل عليه بما هو
حقه، وها هو يحاور النقي في حجاج كأنه من أنصار علي!!
لله أنت!

أتدري ما قلت

أما قولك .. فوالله ..

وأما قولك فتكلمك أمك...

هل رأيت؟....

وأما قولك... فوالله...

وحين يبدئه النقي بسؤال مباغت:

(فعلام تقائله؟)

يأتي في صدر الجواب: (دم عثمان)، وبعده الدنيا صريحة حادة

واقطعة!!

* * *

ولقد كان بنو هاشم من الأجواد، لكن فلنقرأ عند الجاحظ في البيان

والتبيين:

(عن المدائني قال: قال معاوية:

— إذا لم يكن الهاشمي جوادا لم يشبه قومه، وإذا لم يكن المخزومي

نبيها لم يشبه قومه، وإذا لم يكن الأموي حليما لم يشبه قومه.

فبلغ قوله الحسن بن علي رضي الله تعالى عنهما فقال:

— ما أحسن ما نظر لنفسه! أراد أن تجود بنو هاشم بأموالها فتفتقر

إلى ما في يديه، وتزهى بنو مخزوم فتبغض وتشنأ، وتحلم بنو أمية

فتحب)^(١٩)

ويأتي هذا الخبر عند الثعالبي هكذا:

(ولما بلغ الحسن بن علي رضي الله عنهما قول معاوية:
— إذا لم يكن الهاشمي جوادا والأموي حليما والعوامي شجاعا
والمخزومي نياها: لم يشبهوا آباءهم.

قال:

— إته والله ما أراد النصيحة، ولكنه أراد أن يُقْنِي بنو هاشم ما
بأيديهم فيحتاجوا إليه، وأن يحلم بنو أمية فيحبهم الناس، وأن تشجع بنو العوام
فيقتلوا، وأن يتيه بنو مخزوم فيمقتوا^(٢٠)

إن السياق التاريخي — وهو متحامل على معاوية — يحرمه أن تقلل
فيه كلمة حق، وما هو الحسن بن علي يعيننا إلى ما كان بين معاوية وزيلدا،
وما كان بينه وبين أبي هوزة — الغراب الأبقع: "الرجل داهية أريب"، يقول
الكلام ويعنى به غير ظاهر معناه، يريد لهؤلاء جميعا أن يمارسوا أخلاقهم
التي تفنيهم: الجود والته والشجاعة، وأن يبقى لبني أمية الحلم؛ هذه قراءة
الحسن بن علي، فأى رجل كان معاوية لو صدق الحسن؟ وأى رجل كان
الحسن لو صح فهمه لكلام معاوية^{١١٢}

(٢)

نقرأ عند ابن قتيبة وابن عبد ربه هذه الرسالة:

(خرج معاوية إلى عليّ يوم صفين، ولم يبايعه أهل الشام بالخلافة،
وإنما بايعوه على نصرة عثمان والطلب بدمه، فلما كان من أمر الحكمين ما
كان بايعوه بالخلافة، فكتب معاوية إلى سعد بن أبي وقاص يدعو إلى القيام
معه في دم عثمان:

سلام عليك، أما بعد..

فإن أحق الناس بنصرة عثمان أهل الشورى من قريش * الذين أثبتوا
حقه، واختاروه على غيره * وقد نصره طلحة والزبير * وهما شريكاك في

الأمر والشورى، ونظيرك في الإسلام * وخفت لذلك أم المؤمنين * فلا
تكرهن ما رضوا، ولا تردن ما قبلوا * فإنما تردها شورى بين المسلمين^(٢١)
ولن أورد - هنا - رد سعد على معاوية، وإنما أتأمل البداية والختام
وما بينهما: فأما الختام فالشورى التى يشيع أنه يريد بها، بل إنه يستخدم (إنما)
التى استخدمها منذ قليل مع ابن العاص، ولعلنا نذكر الآن رسالة قريبة من
هذه بعث بها إلى عبد الله بن عمر، وقد أوردناها من قبل:

(أما بعد، فإنه لم يكن أحد من قريش أحب إلى أن يجتمع عليه الأمة بعد
عثمان منك * ثم ذكرت خذلك إياه وطعنك على أنصاره فتغيرت لك * وقد
هون ذلك على خلافتك على على ومحا عنك بعض ما كان منك * فأعنا -
رحمك الله - على حق هذا الخليفة المظلوم، فإنى لست أريد الإمارة عليك *
ولكنى أريدها لك * فإن أبيت كانت شورى بين المسلمين *)

فهذه رسالة من سبع جمل، أوردناها وسألنا: كيف بناها معاوية؟
ورسالته إلى سعد بن أبى وقاص تنتهى هى أيضا بحديث الشورى، وهى فى
سبع جمل أيضا: هل يمكن استبدال موضع جملة بموضع آخر؟
فلنقل أولا:

إن معاوية يستدرج (سعدا) ويقيم عليه الحجة:
يقول له:

- أنت من أهل الشورى الذين اختاروا عثمان فلماذا لا تنصره؟ لقد
نصره طلحة والزبير وهما شريكاك فى الشورى، يُذَكَّرُ أنه واحد من ستة
الشورى فلماذا تركها لعلى؟ ثم أى حرج فى أن يمضى سعد على طريق
تمضى عليها الآن أم المؤمنين عائشة، يقول معاوية:
- وخفّت لذلك أم المؤمنين

والفعل "خفت" كان قريبا من الفعل "هز"، وها هو معاوية يهز سعدا، وكان عمرو يهز معاوية، ها هو عثمان المقتول ظلما يا سعد، وها هو طلحة والزبير، وها هي عائشة، وهاتان رسالتان أوليان، إلى سعد بن أبي وقاص وعبد الله بن عمر، يبدأ فيها بجملة لا يصلح غيرها لابتداء:

وكان ابن طبابا (ت ٣٢٢هـ) يرى أنه على الشاعر:

(أن يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في كتاباتهم، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة)^(٢٢)

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فقد ذكر ما قاله بعض الكتاب عن المبادئ:

(أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان)^(٢٣)

ويقول ابن الأثير: (وحقيقة هذا النوع أن يجعل مطلع الكلام من الشعر أو الرسائل دالا على المعنى المقصود من هذا الكلام)^(٢٤)

أما العلوي فيقول:

(ينبغي لكل من تصدى لمقصد من المقاصد وأراد شرحه بكلام أن يكون مفتتح كلامه ملائما لذلك المقصد دالا عليه، فما هذا حاله يجب مراعاته في النظم والنثر جميعا، ويستحب التزامه في الخطب والرسائل والتصانيف)^(٢٥)

وفي كتاب "الخطابة" لأرسطو:

(الاستهلال هو إذن بدء الكلام، وينظره في الشعر المطلع، وفي فن العزف الافتتاحية، فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو،...، وينبغي في الأقوال البرهانية أن يجرى التأليف هكذا: نبدأ بالتعبير عما نقصد إليه، ثم نسترسل، وكل الخطباء يلتزمون هذه القاعدة)^(٢٦)

وعن خاتمة الكلام يقول أرسطو:

(لخاتمة الكلام أربعة أجزاء. إذ يجب عليك أن تجعل السامعين مائلين إليك ومستائين من خصمك، وأن تكبر أو تصغر الوقائع الأساسية، وأن تثير الانفعال المطلوب في نفوس سامعيك، وأن تتعش ذاكرتهم)^(٢٧) ويضيف:

(فبعد أن تبين صدقك وعدم صدق خصمك، فإن الشيء الطبيعي هو أن تثني على نفسك، وتذم خصمك، وتكيف السامعين لمشيتك. ويجب عليك أن تهدف إلى أحد الغرضين:

— أن تبرز أنك رجل فاضل

— وأن خصمك شرير)^(٢٨)

فهل كانت بدايات معاوية وخاتماته في رسائله وفاء هذه الشروط؟ وهل بناها بناء يجعل من العبث أن يعاد بناؤها؟ يرى الباحث أن يعود إلى عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ليرى كيف تعرض لهذه الفكرة:

يقول عبد القاهر:

(ألا ترى إلى نحو قوله عز وجل:

﴿ إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس كذلك نفصل الآيات لقوم يتفكرون ﴾ (يونس: ٢٤) كيف كثرت الجمل فيه؟ حتى إنك ترى في هذه الآية عشر جمل إذا فصلت. وهي وإن كان قد دخل بعضها في بعض حتى كأنها جملة واحدة، فإن ذلك لا يمنع من أن تكون صور الجمل معنا حاصلة تشير إليها واحدة واحدة. ثم إن الشبه منتزع من مجموعها، من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض، وإفراد

شطر من شطر، حتى إنك لو حذفته منها جملة واحدة من أى موضع كان ،
أخل ذلك بالمغزى من التشبيه.

ولا ينبغي أن تعد الجمل فى هذا النحو بعد التشبيهات التى يضم بعضها إلى بعض، والأغراض الكثيرة التى كل واحد منها منفرد بنفسه، بل بعد جمل تنسق منها على أوله، وثالثة على ثانيه. هكذا. فإن ما كان من هذا الجنس لم يترتب فيه الجمل ترتيبا مخصوصا حتى يجب أن تكون هذه سابقة وتلك تالية والثالثة بعدهما. ألا ترى أنك إذا قلت:

(زيد كالأسد بأسا، والبحر جودا، والسيف مضاء، والبدر بهاء،) لم يجب عليك ان تحفظ فى هذه التشبيهات نظاما مخصوصا؛ بل لو بدأت بالبدر وتشبيهه به فى الحسن، وأخرت تشبيهه بالأسد فى الشجاعة، كان المعنى بحاله. وقوله:

(النشر مسبك والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عنم)
إنما يجب حفظ هذا الترتيب فيها لأجل الشعر، فأما أن تكون هذه الجمل متداخلة كتداخل الجمل فى الآية، وواجبا فيها أن يكون لها نسق مخصوص كالنسق فى الأشياء إذا رتب ترتيبا مخصوصا كان لمجموعها صورة مقررة. فلا^(٢٩)

هذا ما يراه عبد القاهر فى "الترتيب المخصوص على نسق"، وهو يذكر "الصورة المقررة للمجموع"، وكان قد أورد هذا التعبير — المجموع — فى حديثه عن الآية (٤٤) من سورة هود، يقول فى دلائل الإعجاز:
(وهل تشك إذا فكرت فى قوله تعالى:

﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ (هود: ٤٤) فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذى ترى وتسمع، أنك لم تجد ما وجدت من المزية

الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباحتها هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا، إلى أن تستقر بها إلى آخرها، وأن الفضل تتأج ما بينها، وحصل من مجموعها^(٢٠)

يقول الدكتور محمد حسن عبد الله:

(لقد كان عبد القاهر مبدعا حقا في تحليلاته، ولكن الاهتمام بالجزء يجذب الانتباه إلى حيوية المعنى، وهذا هو بالضبط ما فعله عبد القاهر، أما اكتشاف آفاق العمل الفني في تكوينه الشامل، فإنه يجذب الانتباه إلى مساحة المعنى ويضفي أهمية على الشكل، الذي ينبغي أن يكون حاضرا في كل تقويم نقدي جاد، لأن العمل الفني - في النهاية - شكل يتكشف عن معنى)^(٢١)

* * *

هل نعود بهذا إلى رسالة معاوية إلى سعد بن أبي وقاص؟
أم نمضي به إلى رسائل أخرى أهم وأطول بعث بها إلى علي بن أبي طالب وابنه الحسن؟

* * *

(٣)

يقول معاوية في رسالته إلى "سعد"

سلام عليك، أما بعد..

"فإن أحق الناس بنصرة عثمان أهل الشورى من فريش"

* أى فريش؟

— الذين أثبتوا حقه واختاروه على غيره.

* من المقصود بقوله (غيره)؟

— ليس إلا على بن أبى طالب

* لماذا؟

— لأن أهل الشورى ستة: على وعثمان وعبد الرحمن وطلحة

والزبير وسعد..

فأما عثمان فقد قتل

وعلى هو الذى بويح

وعبد الرحمن بن عوف غير موجود

وسعد بن أبى وقاص هو المرسل إليه

* فمن بقى؟

— بقى طلحة والزبير..

من هنا كان مناسباً جداً أن يأتى ذكرهما فى الجملة الثانية حتماً.

— وقد نصره طلحة والزبير

* فمن غيره؟ هو على بالتأكيد..

هذا ما يصنعه ذكر طلحة والزبير فى الجملة السابقة، ولهما فعل فى

الجملة اللاحقة:

— "وهما شريكاك فى الأمر والشورى ونظيراك فى الإسلام،
هذه حجة معاوية، قاعدة إطلاقه: يا سعد: أحق الناس بنصرة عثمان أهل
الشورى من قريش، لماذا؟ لأنهم هم الذين أثبتوا حقه واختاروه ولم يختاروا
عليا الذى تميل إليه، ثم إن طلحة والزبير قد نصراه بوقوفهما ضد علي يوم
الجمل، وهذان شريكاك فى الشورى واختيار عثمان، ولست يا سعد أفضل
منهما إسلاما.. وعلى ذكر طلحة والزبير وحربهما عليا يوم الجمل كان طيبا
أن تأتى جملة "عائشة" رضى الله عنها:

— وقد خفت لذلك أم المؤمنين

هذا كله (خبر) يأتى بعد الإنشاء:

— (فلا تكرهن ما رضوا، ولا تردن ما قبلوا)

ثم تأتى جملة الختام لنفاجأ بمعاوية فى جملة الذين يعود عليهم
الضمير:

— "فإنما نردها شورى بين المسلمين"

وليس:

فإنما يردونها ← هم (عائشة وطلحة والزبير)
أو:

فإنما تردونها ← أنتم أهل الشورى وعائشة
وإنما:

نردها ← نحن جميعا

إن معاوية سوف يختفى كثيرا خلف "أهل الشام" كما يختفى الآن
خلف "أهل الشورى"..

والسؤال:

هل يصح ما نقلناه عن عبد القاهر الجرجاني حالا عن الترتيب
المخصوص والنسق والصورة المقررة للمجموع؟ أى جملة من جمل هذه
الرسالة يمكن أن يستبدل مكان آخر بمكانه؟ هل يبدأ بخفة أم المؤمنين إلى
نصرة عثمان؟ أليق هذا؟ وهل كان ممكنا استهلال الرسالة بحديث الشورى
التي تأتي دائما وسط الرسائل أو فى ختامها؟ إن معاوية يريد لسعد: ألا يكره
ما رضى هؤلاء، وألا يرد ما قبلوا، وكان بليغا أن يأتى هذا آخر الرسالة بعد
ذكر ما رضى به الآخرون وقبلوا:

هوامش وتعليقات بنية الاستدراج بين لغة الرسائل وبلاغة الحجاج

- (١) البيان فى روائع القرآن، الهيئة العامة، القاهرة سنة ٢٠٠٣م : ٩٦/٢.
- (٢) نفسه: ١٢٣.
- (٣) انظر: "ولاة مصر" للكندى، ص ٢٩ وما بعدها، ويروى المقرئى فى "الخطط" (١٨٢/١) تفاصيل عزل عمرو بن العاص وتولى عبد الله بن سعد، وكيف أن هذا الأخير جباها أربعة عشر ألف ألف دينار، وكان عمرو قد جباها اثني عشر ألف ألف، فقال عثمان لعمرو بن العاص: يا أبا عبد الله درت اللقحة بأكثر من درها الأول. قال: -أضررتم بولدها.
- (٤) الخبر فى مروج الذهب: ٣٩٠/٢، وقعة صفين لنصر بن مزاحم (عبد السلام هارون)-دار المعارف، ط/٣ سنة ١٩٨١م، ص ٣٧-٣٩ وانظر العقد الفريد: ٣٤٥/٤.
- (٥) وقعة صفين، سابق.
- (٦) نفسه.
- (٧) نفسه.
- (٨) العقد الفريد، سابق.
- (٩) دلائل الإعجاز، علق عليه محمود محمد شاكر، المدنى بالقاهرة ودار المدنى بجدة، ط/٣ سنة ١٩٩٢م، ص ٣٢٨ وما بعدها.
- (١٠) نفسه.
- (١١) نفسه، ص ٣٢٧.
- (١٢) الإمامة والسياسة: ٨٢/١.
- (١٣) "ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب" للثعالبي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة: سنة ١٩٨٥م، ص ٥٩٠.
- (١٤) طبقات الشعراء لابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) تحقيق عبد الستار أحمد فراج دار المعارف، ط/٤ ص ٢٥١.
- (١٥) الأصمعيات (شاكر وهارون)، دار المعارف، الأصمعية ٢٥/ ص ٩٧ لكعب بن سعد الغنوى.

- (١٦) أجمل ما كتب أمير الشعراء، الهيئة العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٢م، ص ٩٠.
- (١٧) أروع ما كتب شاعر النيل، الهيئة العامة ١٩٩٥م، ص ١٢٣.
- (١٨) الإمامة والسياسة: ٩٥/١.
- (١٩) البيان و التبيين: ٦١/٤.
- (٢٠) ثمار القلوب / ١١٧.
- (٢١) الإمامة والسياسة: ٨٤/١-والعقد الفريد: ٣٧/٤.
- (٢٢) عيار الشعر-تحقيق محمد زغلول سلام- منشأة المعارف، الإسكندرية- سنة/١٩٨٤، ص ٤٤.
- (٢٣) كتاب الصناعتين، حققه الدكتور/ مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/٢ سنة ١٩٨٤-ص ٤٨٩.
- (٢٤) المثل السائر: ٩٦/٣.
- (٢٥) الطراز/ ٣٠.
- (٢٦) كتاب الخطابة (فن الخطابة لأرسطو طاليس) ترجمه وعلق عليه، الدكتور/عبد الرحمن بدوي، دار الشئون الثقافية العامة-وزارة الثقافة والإعلام، بغداد سنة ١٩٨٦م، ط/٢، ص ٢٣٥.
- (٢٧) نفسه/ ٢٢٥.
- (٢٨) نفسه.
- (٢٩) أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، المدني بالقاهرة وجدة، ط/١ سنة ١٩٩١م، ص ١٠٩-١١٠.
- (٣٠) دلائل الإعجاز، ص ٤٥.
- (٣١) اللغة الفنية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٤.

رسائل معاوية إلى علي وابنه الحسن

(١)

عمدة الحجاج عند الأمويين أن "عثمان رضى اله عنه" قتل مظلوما، ولا سلم إلا أن يأتى "على" بقتلة عثمان أو: القتال، ثم تكون "شورى بين المسلمين"، على أن ابن قتيبة يمنحنا نصا مفيدا هنا، يقول فى (عيون الأخبار) (٦-٥/١):

(روى الهيثم عن ابن عياش عن الشعبي، قال: أقبل معاوية ذات يوم على بنى هاشم فقال:

— يا بنى هاشم، ألا تُحدّثونى عن ادّعائكم الخلافة دون قريش بم تكون لكم؟ أبا لرّضا لكم؟ أم بالاجتماع عليكم دون القرابة؟ أم بالقرابة دون الجماعة؟ أم بهما جميعا)، ولا ينتظر معاوية الإجابة، إنه لا يسأل، هو يطرح وجوها يعرف كيف ينقضها ويوهى حجتها، يقول:

(فإن كان هذا الأمر بالرضا والجماعة دون القرابة فلا أرى القرابة أثبتت حقا ولا أسست ملكا..

وإن كان بالقرابة دون الجماعة والرضا فما منع العباس عمّ النّبي ﷺ ووارثه وساقى الحجيج وضامن الأيتام أن يطلبها وقد ضمن له أبو سفيان بنى عبد مناف)

هو يخاطب بنى هاشم، وأبو سفيان — أبوه — كبير بنى عبد مناف، والعباس صفات تجعله كبير بنى هاشم ليزيح ابن أبى طالب:

(عم النّبي — وارثه — ساقى الحجيج — ضامن الأيتام)

هذا ليس من أجل عيون العباس، إنما يعنى عليّا واسمعى يا جارة: العباس هو الوريث، لكن هناك ما ينغص على العباس حين يطلب الخلافة:

إنهم بنو عبد مناف، لكن لا بأس، هناك أبو سفيان يضمنهم لصاحبه العباس، لقد كان أبو بكر أفضل من عمر، وكان عمر أقوى، وقال عمر لأبي بكر يوم السقيفة (قُوتِي لك مع فضلك)، وللعباس مع فضله في بنى هاشم قوة أبي سفيان في بنى عبد مناف.. هل يُحَرِّضُ بنى العباس؟ يستدرجهم؟: (وإن كانت الخلافة بالرضا والجماعة والقراية جميعا فإن القراية خصلة من خصال الإمامة لا تكون الإمامة بها وحدها وانتم تدعونها بها وحدها).

ها هو يسقط أهم دعائم الحجة الأخرى، المناهضة، التي هي القراية من رسول الله ﷺ، تلك التي اعتمد عليها "المقداد" في حديث سابق، القراية خصلة من خصال وليست كل شيء..

ثم يأتي هذا الأسلوب: "ولكننا نقول".. فأولاً هو يستدرك على ما يذهب إليه بنو هاشم، وثانياً يقول (نحن)، يقول الدكتور محمد عبد المطلب: (ومع المراوغة تتحرك خطوط الدلالة في اتجاهات متعاكسة، حيث تسلك في حركتها مسلكاً معيناً، ثم تعدل هذا المسلك جزئياً أو كلياً، أو ترتد عنه تماماً، وهنا تلجأ الصياغة إلى الاستعانة ببعض الأدوات المعينة لمساعدتها في هذا التحرك المتعدد الاتجاهات، مثل "لكن" الاستدراكية، و"إذا" الفجائية، و"أم" المنقطعة، و"بل" الإضرابية، وبيد وحاشا وخلا وعدا وإلاً، وغيرها من الأدوات التي حفظت لها اللغة قدرتها على تحويل المعنى أو إلغائه)^(١)

ويقول معاوية:

(ولكننا نقول: أحقُّ قريش بها من بسط الناس أيديهم إليه بالبيعة عليها، ونقلوا أقدامهم إليه للرغبة، وطارت إليه أهواؤهم للنقة، وقاتل عنها بحقها فأدركها من وجهها).

إنَّ أمركم لأمر تضيق به الصدور؛ إذا سئِلْتُمْ عَمَّن اجْتَمَعَ عليه من غيركم قَلْتُمْ حق، فإن كانوا اجتمعوا على حقٍ فقد أخرجكم الحق من دعواكم. انظروا: فإن كان القوم أخذوا حقكم فاطلبوهم، وإن كانوا أخذوا حقهم فسلموا إليهم، فإنه لا ينفعكم أن تروا لأنفسكم ما لا يراه الناس لكم. فقال ابن عباس: (... ..)

هذه طريق الرجل، ومعه أهل الشام الذين يقول عنهم الجاحظ والثعالبي: (أهل الشام مخصصون بطاعة السلطان من بين جميع البلدان، وبهم يضرب المثل في الطاعة والمطاعة، وإنما وريت زناد معاوية بهم، وكثيرا ما كان يقول:

أَعْنَتْ عَلَى عَلَى بَارِيع:

— كُنْتُ رَجُلًا كَتُومًا وَكَانَ ظَهْرِي.

— وَكُنْتُ فِي أَطْوَعِ الْجَنْدِ وَأَصْلَحِهِ — يَعْنِي أَهْلَ الشَّامِ — وَكَانَ فِي أَعْصَى الْجَنْدِ وَأَخْسَهُ — يَعْنِي أَهْلَ الْعِرَاقِ (ثمار القلوب — ٥٤٦، والبيان ١١٥/٢).

وخلف أهل الشام يقف معاوية، (لقد كانوا كالحبل الذي هو وصلة بين الرشاء والدلو، ذلك الذي التقينا به عند الثعالبي في مادة (درج)، كان معاوية يستدرج بالتي هي أخفى وأصوب، من الإصابة، وليس ضروريا أن تكون من الصواب..).

(Y)

وردت رسالة معاوية إلى علي في (الكامل) و"الإمامة والسياسة"
و"وقعة صفين" و"العقد الفريد":

(وذكروا أن معاوية كتب إلى علي:

* أَمَّا بَعْدُ، فَلَعمري لو بايعك القوم الذين بايعوك وأنت برئ من دم عثمان، كنت كأبي بكر وعمر وعثمان رضي الله عنهم.

*ولكنك أغريت بعثمان المهاجرين وخذلت عنه الأنصار، فأطاعك الجاهلن وقوى بك الضعيف.

* وقد أبى أهل الشام إلا قتالك حتى تدفع إليهم قتلة عثمان، فإن دفعتهم كانت شورى بين المسلمين.

*وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس وفي أيديهم الحق، فلما تركوه صار الحق في أيدي أهل الشام.

* ولعمري ما حجتك على أهل الشام كحجتك على أهل البصرة، ولا حجتك على كحجتك على طلحة والزبير، لأن أهل البصرة بايعوك ولم يبايعك أهل الشام، وإن طلحة والزبير بايعاك ولم أبايحك.

وأما فضلك في الإسلام، وقرابتك من النبي ﷺ، فلعمري، ما أدفعه
ولا أنكره (٢)

قالوا: فكتب إليه علي: (المصادر نفسها).

(أما بعد، فقد جاءني منك كتاب امرئ ليس له بصر يهديه ولا قائد يرشده، دعاه الهوى فأجاب، وقاده فاستقاده.

زعمت أنك إنما أفسد عليك بيعتي خطيئتي في عثمان، ولعمري ما كنت إلا رجلاً من المهاجرين؛ أوردت كما أوردوا، وأصدرت كما أصدروا، وما كان الله ليجمعهم على ضلال، ولا ليضربهم بهم بالعمى، وما أمرت فيلزمني خطيئة عثمان، ولا قتلت فيلزمني قصاص الثقات.

أما قولك،.....،

وأما قولك،.....،.....،.....،

وأما تمييزك،.....،.....،.....،

وأما ولوعك،.....،.....،.....،.....،

وأما فضلى فى الإسلام: وقرابتى من رسول الله ﷺ، وشرفى فى قريش، فلعمري لو استطعت دفعه لدفعته).

* * *

فهذا نص من جملتين، جملة معاوية التى هى ردّ على رسالة سبقت من علىّ يطالبه فيها بالبيعة، وجملة علىّ، هما رسالتان تصنعان نصّاً، إن معاوية يضع أمامه رسالة على ويرد، فيصل ردّه عليّاً الذى يضع الردّ أمامه ويرد، والذى أضعه "أولاً" بين يدى هذه الرسائل تحذير ساقه "الدكتور حسين نصار" فى دراسة له عن المراسلات فى العصر الأموى، يقول:

(وقد أدت الفتنة العثمانية إلى فرقة المسلمين، وبدء المذاهب السياسية والدينية كالأمويين والعلويين والخوارج، والأمر الذى يؤسف له أن بعض رجال هذه المذاهب لجأ إلى الكذب على رؤسائهم ورؤساء خصومهم، من أجل الدعوة لأرائهم وتفنيد آراء مخالفيهم.

وانتشر هذا الفعل الذمى حتى شمل كل فنون القول عند المسلمين، فصرنا نجد الرسالة التى لا نشك أنها واحدة، ترد فى مصدرين مختلفين، ومتغايرة تغايراً كبيراً، بل وضعت رسائل فى عصور متأخرة ونسبت إلى رجال من العصر الذى أتحدث عنه زورا)^(٢)

وقد سبق أن حذرنا الدكتور "يوسف خليف" فى حديثه عن الشعر فى الكوفة لهذا العصر، لكن ورود هذه الرسائل بصيغة ثابتة فى مصادر كثيرة يجعلنا نطمئن إلى صدق صدورها عن أصحابها الذين تتسبب إليهم..

* * *

ماذا يقول معاوية؟

المتأمل فى رسالة معاوية رضى الله عنه، يكتشف أنه جعلها ثلاث جمل أساسية؛ تحمل كل جملة فكرة عامة، وأن كل جملة تتحل بدورها فى مجموعة من الجمل الفرعية؛ تحمل كل منها فكرة فرعية، والعلاقة بين هذه الجمل كلها — أساسية وفرعية — تصنع رسالة معاوية فى ضوء ما فهمناه — عن عبد القاهر — من فكرة "الترتيب المخصوص داخل نسق يمنح المجموع معنى أو صورة مقررة"، أو: فى جملة:

(فكرة أن الشكل يتكشف عن معنى)

* * *

وبصيغة "الامتناع" يبدأ معاوية، يستهل، هذا اختياره للبداية، "والاختيار" مبحث أسلوبى أكيد^(١)، وقد كان معاوية مستعدا — هكذا يحاول أن يبدو — أن يرضى عليًا خليفة للمسلمين بعد عثمان، وكان مستعدا أن يتعامل معه كما تعامل المسلمون مع أبى بكر وعمر وعثمان، وأن يحترم مبايعة القوم الذين بايعوا عليا، ولكن بشرط واحد، واضح وقاطع وصريح:

(أن يكون على بريئا من دم عثمان)

ولكن براءة على امتنعت — فيما يرى معاوية — فامتنع الرضا به والتعامل معه كأبى بكر وعمر وعثمان، الخلفاء السابقين.

شيئ ما حدث، شيئ ما جعل الأمور لا تمضى على طبيعتها، شيئ حدث الآن وهو لم يحدث عند اختيار أبى بكر وعمر وعثمان، شيئ ما جعل الخط المستقيم لم يعد مستقيما، والنظام لم يعد نظاما، هذا الشئ هو عدم براءة على من دم عثمان، تورطه فى دم عثمان.. ولقد كان هناك سياق آخر ممكن:

(لو بايعك القوم الذين بايعوك وأنت برئ من دم عثمان، كنت خليفة مرضيا) — مثلا — دون ذكر السابقين، أبى بكر وعمر وعثمان. إن التلويح بذكر الراشدين السابقين يجعل الخلفاء "حتى الآن" فريقين:

*فريق لم تشبه شائبة، وهم ثلاثة مضوا،

*وفريق شابته الشوائب، هو أنت يا على

ولقد كان معاوية يصوغ منطقته وكان يصنع مقدماته ليفرض نتائجها "وخطابه الحجاجي":

لقد كان من الممكن أن يكون على خليفة شرعيا؛ أى شئ يمنع؟. أليس مسلما؟ ومن قريش؟ وصحابيا؟ ومن سنة الشورى، وله فضله وشرفه وقرابته وسبقه وهجرته، معاوية لا يعترض على حق على فى الخلافة كلبى بكر وعمر وعثمان، هو رجل موضوعى عدل، وهو لا يكره عليا ولا يحقد عليه ولا يحسده أن بايعه الذين بايعوه: كل ما فى الأمر أن هناك مانعا شرعيا يجعل عليا غير مستحق لهذا المنصب واللقب، صحيفة على الآن ليست بيضاء، على صاحب هذه الأفضال كلها والألقاب كلها متورط فى "دم الخليفة السابق"، على الأقل هو ليس بريئا من دم عثمان!!

ولا أحد يقر بالخلافة أو يتركها لرجل قتل الخليفة السابق، أو شارك فى قتله، أو أغرى به، أو حرض عليه، أو سكت عنه، أو رضى به. على نفسه يرفض هذا، هذا هو الإسلام شرعا ولا أحد ينكره. وهذه هى النتيجة التى يسعى إليها معاوية، غايته ومقصوده الذى يود الوصول إليه: "العائق الشرعى"، هو يود أن يضع أمام على العراقيل التى تتغص عليه وتفسد الأمر كله، وإذن فليكن "العائق الشرعى" المقدمة التى يخطط للصعود إليها، وهذا هو القانون الذى صاغه على أرضية الامتناع: امتناع شرعى إسلامى جلب الامتناع النحوى فى جملة شرط هى غاية فى الإيجاز والدقة، والرشاقة، تاتى

فى صدارة الرسالة استهللا يعلن عن الغرض منها، ويتكرر فيها اسم الخليفة
المقتول ظلما عثمان، فيما ينبه ما يسميه أهل البديع: "رد الأعجاز على
الصدور"، يقول معاوية:

**** لو بايعك القوم الذين بايعوك:**

وأنت برئ من دم عثمان

*** كنت كأبى بكر وعمر ← وعثمان**

رضى الله عنهم

* * *

وبالإضافة إلى السخرية التى فى جملة "القوم الذين بايعوك"، تبرز
جملة الحال (وأنت برئ من دم عثمان).

هما جملتان: تصح الثانية بصحة الأولى؛ لابد أن يثبت تورط على
فى أمر عثمان ليثبت أنه لا يستحق الخلافة كأبى بكر وعمر وعثمان.
ويأتى معاوية - رضى الله عنه - داخل الجملة الشرطية؛ بجملة
أخرى صغيرة، هى جملة الحال، وهى مندسة داخل الجملة الشرطية، وهى
على صغرها بيت القصيد:

"وأنت برئ من دم عثمان"

يقول:

— لو بايعوك حال كونك بريئا من دم عثمان....

إن الاعتراض ليس على البيعة، ولا هو على من بايعوا، إنما هو على أخذ
البيعة المستفيد منها الصاعد بها إلى كرسى الخلافة، بل إن الاعتراض ليس
على شخص على مطلقا، بل على حاله عند المبايعة!!

ونحن نعرف المنطق، أو بعض شئ عنه، إنه نتائج تصح بصحة
مقدماتها، لقد صَحَّتْ بيعة الخلفاء السابقين، لم يقتل أحد منهم، ولم يأت ما

يخل بشروط البيعة، حتى عثمان المتهم صراحة من النافرين عليه، ولكى
يخرج عليا من زمرة الراشدين الشرعيين، كان لابد أن يثبت معاوية "المقدمة
الأولى، التى هى انعدام البراءة من دم عثمان:
(*ولكنك أغريت بعثمان المهاجرين..
*وخذلت عنه الأنصار.)

فهذه "ولكن" التى التقينا بها من قبل، والتى هى (من الأدوات التى
احتفظت لها اللغة بقدرتها على تحويل المعنى أو إلغائه)، ولا يريد معاوية إلا
هذا: أنت يا على لم تكف بتحريض المهاجرين، ولكنك منعت الأنصار أن
يدافعوا عن عثمان، لست كما تقول بريئا من دمه، ولكنك أغريت وخذلت..
وهنا نلاحظ أن معاوية — أو من كتب رسالته — قد استخدم هذين
الفعالين: "أغريت..خذلت"، ونلاحظ التضعيف الذى فى الفعل الثانى، وهو
تضعيف يدل على المجهود الذى بذله على ليمنع الأنصار أن ينصروا
عثمان، وفى القرآن الكريم (وغلقت الأبواب)، هى أبواب كثيرة وجهد كبير
فى إغلاقها..

ثم إن "الإغراء" لا يحتاج إلى مجهود عنيف، يكفى أن يسكت على أو
أن يغضى فيثور المهاجرون على عثمان، أما هؤلاء الذين يحملون أسلحتهم،
أو يفكرون أو يبدون رغبة، أو يخشى أن ينهضوا لنصرة الخليفة أو حمايته،
أو حتى يستنكروا ما حدث له، هؤلاء يحتاجون جهدا جهيدا لتمنعهم أن يفعلوا
شيئا أو يقدموا على شئ، وهنا "يختار" معاوية "التضعيف":
"وخذلت عنه"

أنت يا على: أغريت به ← دفعت فى اتجاهه.
وخذلت عنه ← دفعت بعيدا عنه.

فمن هؤلاء الذين أغريتهم به؟. ومن هؤلاء الذين خذلتهم عنه؟ وأى جمال فى هذه المقابلة التى صدرت عن رجل واحد تجاه رجل واحد بمفعولين هما المهاجرون والأنصار يصنعان مقابلة أخرى بين الهجوم على.. والانصراف عن ١١؟ هل كان كتاب الرسائل فارغى البال ليلحظوا هذا الجمال وهم (يؤدبون النص التاريخى):

| | | |
|-------|----------------|-----------|
| أغريت | بعثمان | المهاجرين |
| وخذلت | عنه (عن عثمان) | الأنصار |

أكان يصح — أولا — أن يتكرر عثمان فى الجملة الثانية؟ هذا ليس من البلاغة، والحذف هنا يمنح الضمير جمالا، ولا يصح أن يتكرر هنا اسم عثمان كما تكرر فى جملة الاستهلال، إن الخلافة التى هى أصل هذا الصراع كله لا تذكر باسمها، إنما يشار إليها بضمير يدل عليها ولا ينصرف إلى غيرها..

وثانيا:

كان السياق المؤلف الذى عدل^(٥) عنه معاوية:

*أغريت المهاجرين ← بدم عثمان

*وخذلت الأنصار ← عنه

فهل يؤجل ذكر عثمان أم يؤجل ذكر الذين أغراهم على وخذلهم؟ إن البلاغيين يرون البلاغة فى كل خروج أو عدول أو انحراف عن النسق المثالى المؤلف، والبعض يرى أن التقديم والتأخير يأتیان أحيانا من أجل الموسيقى والتوازن الصوتى لا أكثر، ويطرح ابن الأثير القضية فى الجزء الثانى من "المثل الثائر"، ويختار قوله تعالى فى سورة "الحاقة" ﴿ خذوه فغلوه، ثم الجحيم صلوه ﴾ (٣٠، ٣١)، فهل كان يقال:

"خذوه فغلوه، ثم صلوه الجحيم"؟ وهل تقدم المفعول تقدم بلاغى
حتماً^(٦).

على أن هناك من يرى قيمة بلاغية وراء اختيار صياغة غير
مألوفة، يقول الدكتور/عبد الواحد علام، تحت عنوان: "تنوع طرق التعبير":
(إذا كان البلاغيون قد راعوا - فى خروج الخبر عن مقتضى
الظاهر - حال المخاطب أو السامع، أو بعبارة أخرى حال المتلقى، وفقاً
لاعتدادهم الكبير بضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فإن ثمة خروجاً من
نوع آخر لا ينشأ من مراعاة حال المتلقى - سامعاً كان أو قارئاً - بل ينشأ
من أمور يتطلع المبدع إلى تحقيقها، وحينئذ ياجأ إلى الانحراف بالأسلوب
عما يقتضيه التركيب العادى المألوف، لأنه يرى فى هذا الانحراف تحقيقاً
لأغراض لا يحققها نمط التركيب الذى يسير وفقاً للقواعد المقررة)^(٧)

وها هو "معاوية" يدهنا بهذا الانحراف، وفى كتب البلاغة احتفاء
ظاهر بأهمية بلاغية للتقديم، ولقد أتى معاوية بفعل على: "أغريت"، ثم أتى
بدم عثمان، وبعده يأتى المفعول: المهاجرين، أكان معاوية - أو كاتب
الرسالة - يعرف أنه تعدى بفعل على إلى عثمان قبل أن يتعدى به إلى
مفعوليه: المهاجرين و الأنصار؟.

ولعل معاوية فى قرارة نفسه يعرف براءة على ويقر بها، لكنها
اللغة، القضية التى أمامنا الآن قضية تصنعها اللغة، وليست - فقط - قضية
يقدمها التاريخ الحقيقى للأشياء، إن معاوية هنا يقدم ويؤخر، ويضبط
المقدمات ليضمن النتائج، إن عثمان فى بناء الجملتين - يضيع بين على
الذى أغرى وخذل، والمهاجرين والأنصار الذين استجابوا للإغراء والتخذيل.

* * *

ويقول:

*فأطاعك الجاهل..

*وقوى بك الضعيف..

يؤخر الفاعل ويفصل بينه وبين الفعل بالمفعول مرة، وبالجار والمجرور مرة أخرى، وكأنما الجاهل لم يطع إلا عليا، أو أن عليا لا يطيعه إلا الجاهل، كما أنه لو لا على ما قوى الضعيف. لقد كان من الممكن أن يقول:

*فأطاع الجاهل ← أمرك

وقوى الضعيف ← بك

لكن تأخير الفاعل — الجاهل والضعيف — يجعل عليا — المفعول المقدم — سبب الطاعة والقوة، هو الذى أغرى المهاجرين، وهو الذى خذل الأنصار، وهو الذى أمر الجاهل فأطاعه الجاهل، وهو الذى قوى الضعيف فقوى به الضعيف.

ولسوف نلتقى — فيما يأتى من الرسائل — بهذا الانحراف، وسيجمع الدارسون على أن السياق التقليدى المثالى المألوف لا يقدم شيئا ذا بال، يقول الدكتور/ شكرى عياد:

(والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارات تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسه لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إيلاغه إياه،،،، كذلك رسائل اللغة التى يـراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة، أو الخروج على سياق الكلام العادى، أى بفضل ما فيها من الانحراف.)^(٨)

* * *

الجملة الثانية

كان من الممكن أن يكتفى معاوية باتهام على، وأن يتحلل من بيعته،
مثيرا هذا الدخان الكثيف الذي يمهد له الاتفراد بالشام أميرا، أو خليفة، أو
واليا ينتظر الخليفة الجديد، أو حتى ملكا إن أراد، كل شيء ممكن، وأى
شيء متاح، وجند الشام يأخذون أعطياتهم، وهم لا يفرقون بين الناقة والبعير،
يطيعون معاوية ولا يعرفون عليا ولا قرابته!!
لكن معاوية يطمح إلى ما هو أغلى وأحلى:
أن يقضى على خصمه قضاء تاما ونهائيا الآن وغدا وبعد غد، وإلى
الأبد.

*ليس إلا أنا

وإنن:

*ليس إلا أن يبتعد على

وإنن لا شيء إلا القتال، فهل يعلنها صراحة؟

يقول:

(وقد أبى أهل الشام إلا قتالك حتى تدفع إليهم قتلة عثمان، فإذا دفعتهم

كانت شورى بين المسلمين)

*أولا:

يقول الزمخشري في قوله تعالى (الإسراء ٨٩):

﴿ فأبى أكثر الناس إلا كفورا ﴾

(أبى: متأول بالنفى، كأنه قيل: فلم يرضوا إلا كفورا)^(١)

نحن أمام جملة فيها فعل وفاعل والمفعول محذوف، ثم نجد أنفسنا

أمام مفعول لا فعل له

(وقد أبى أهل الشام.....)

إلا.... قتالك)

وعلى كلام الزمخشري:

لم يرض أهل الشام ← أى شئ

ورضوا ← قتالك

إن المفعول المحذوف مرفوض فى الواقع بأباه أهل الشام، غاب عن تفكيرهم واحتمالات اختيارهم فغاب عن موضعه فى جملة النحو، وال ذى بعد "إلا" هو اختيارهم الوحيد: هل يعكس هذا:

(ليس إلا أنا ← ليس إلا إبعاد على)

إن معاوية — هو أيضا — يغرى أهل الشام، هم الذين اختاروا، بل إنهم لم يختاروا إلا قتال على، (هم الذين ولست أنا...).

*وثانيا:

أهل الشام ليسوا مغرمين بالقتال حبا فى القتال، وإنما أخذا بثأر عثمان.

وثالثا:

صيغة (قتلة) غير صيغة (قاتلى)، إن "فعلة" أعنف من "فاعلين"، وفى القرآن الكريم (أولئك هم الكفرة الفجرة).

إن أسلوب القصر القائم على الاستثناء من عموم النفى يمنح معاوية كل ما يريد، الاختفاء وراء أهل الشام وإيقاء التهمة عالقة فى رقبة على: (حتى تدفع إليهم قتلة عثمان)، وهو—أيضا— أسلوب يجعلنا نبحث عن المفعول المحذوف الذى قبل "إلا" لنفهم المفعول المذكور بعدها، (وحده القتال فلا تشغل نفسك بغيره)

* * *

ثم يأتى ختام الجملة:

ولقد كنا نتوقع: (وقد أبى أهل الشام إلا قتالك حتى تدفع إليهم قتلة عثمان، فإن دفعتهم كنت خليفة كأبى بكر وعمر وعثمان رضى الله عنهم) ولماذا؟

لأن معاوية قال فى البداية:

(لو بايعك القوم الذين بايعوك وأنت برئ من دم عثمان، كنت كأبى بكر وعمر وعثمان)، هذا فى أول الرسالة، وهذا استدراج واضح، لكنه بعد أن قال: "ولكنك" ظهر الخفاء، إن دفع القتلة لا يعنى البراءة، إنما يعنى أن يعود الأمر إلى ما كان عليه (بعد قتل عثمان وقبل مبايعة على)، أى الوقت الذى لا خليفة للمسلمين فيه، وهنا يبرز حديث الشورى، وقد بقى من الشورى على وطلحة والزبير وسعد...

إن الوقت الذى بويع فيه لعل لا يصلح — عند معاوية — لأخذ البيعة، هناك دم مراق وحق معلق، والمتهم معروف، وإن لا صحة لبيعة، الدم أولاً، ثم البراءة، ثم الأمر شورى بين المسلمين: هذا حكم أهل الشام. فإن قيل لمعاوية:

ومن هم المسلمون الذين تكون الخلافة شورى بينهم؟

كانت الإجابة:

— أهل الشام

فإن اعترض أحد فإنه لا يعدم حجة ولا منطقاً كمنطق الجملة الأولى:

-إنه لا يعترض على أهل الحجاز.

-ولا يجمال أهل الشام.

-إنما هو رجل ينشد الحق.

-والذى يعرف الحق هو الذى يحكم بين الناس:

(وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس وفى أيديهم الحق، فلما تركوه صار الحق فى أيدي أهل الشام).

فى الجملة الأولى كانت "البراءة من دم عثمان" هى (رمانة الميزان) فى منطق معاوية، ورمانة الميزان هنا فى هذه الجملة هى "الحق"، ولقد كلن هذا الحق فى أيدي أهل الحجاز وبه يحكمون، لقد كانوا الحكام على الناس بالحق لا لكونهم أهل الحجاز، ولا لأنهم عرب، ولا لأن المهاجرين والأنصار منهم، ولا ولا ولا ولا ولا، إنما لأنهم كانوا يعرفون الحق وبه يحكمون....

* (فلما تركوه صار الحق فى أيدي..)

* أيدي من؟

* كان المتوقع: (فى أيدي من يحكم بالحق)

* لكنه لم يقل هذا

* وإنما قال: "فى أيدي أهل الشام"

* فمن أين لأهل الشام بالحق؟

* لأنهم يطلبون دم عثمان.

* وقد أبوا إلا قتالك حتى تدفع قتلة عثمان.

* فإن دفعته كانت شورى بين المسلمين

* المسلمين الذين هم أهل الشام لأنهم أصحاب الحق، هكذا.. ببساطة

ومنتطق، وحجة واضحة..

وبعيدا عن السياسة والتاريخ، وعلى معاوية وعثمان، وأهل الشام

وأهل الحجاز، وبعيدا عن تداعيات كثيرة ومواقف معروفة كثيرة، فإن المرء

لا يستطيع نقض هذه الحجة فى شكلها، أو الإفلات من الإعجاب بها، إن

النص متماسك، هو فعلا نص تمسك الجملة فيه بالجملة التى تليها، إن الفارق كبير جدا بين "القطار" و "العربات".

إن عشرين عربة منفردة هى عشرون عربة، لكن خمس عربات متصلة فى نسق تجرها قاطرة ويشارك ركابها جميعا فى "هدف الوصول"، هذه العربات الخمس قطار، وهذا هو "المجموع" الذى انشغل به عبد القاهر عند الحديث عن "الترتيب المخصوص" و "النسق" ..

ها هو معاوية (يسترجنا) حتى الآن، يدير الأمور على العقل والمنطق، ليكن منطقا صوريا، وليكن الحق غير ما يقول، لكن فلنتأمل جملة حال أخرى فى هذه الجملة الأساسية الثانية:

* (وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس (متى؟) (والحق فى أيديهم) والباحث يميل إلى أن هذه الـ (واو) للحال وليست للعطف، والدليل قوله بعدها: فلما تركوه، ودليل آخر يميل إليه الباحث: كان يمكن عند العطف هذا السياق:

— وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس

— وكان الحق فى أيديهم

لكن الشكل الذى صيغت به الجملتان يرجح — ربما — أن الواو هنا

للحال، نقول: ربما، وعلى ذلك فالتقدير:

(وقد كان أهل الحجاز الحكام على الناس حال كان الحق فى أيديهم).

كأنما يضع شرطا للحاكمية على الناس: أن يكون الحق معك!!

* فلما تركوه — هم الذين تركوه — صار الحكام على الناس أهل

الشام، لماذا؟. لأن الحق صار الآن فى أيديهم، كيف؟ لأنهم يطالبون بدم

عثمان. وإن:

— ما الحق؟

— هو المطالبة بدم عثمان.

— ولماذا يطالبون عليا دون غيره بدم عثمان؟

— لأن القوم بايعوه دون غيره.

وما دام أهل الشام على الحق وبه يحكمون، فإن وسيلة الأخذ بدم عثمان من اختيارهم وحدهم، وقد اختاروا القتال، بل إنهم أبوا إلا القتال. ولو اقترحنا استبدال الرموز بالأسماء، وقلنا إن النص في غير حاجة إلى التاريخ، ولو افترضنا أطرافا أخرى للصراع في أى زمان وأى مكان وعلى أى شيء، فإن سياق النص حتى الآن متماسك — بهذا الترتيب الخاص — يمسك بعضه برقاب بعض:

١- أهل الحجاز مرفوضون فى الجملة الأولى ← بيعتهم باطلة.

٢- ومرفوضون فى الجملة الثانية ← لم يعد الحق معهم.

٣- وعلى مرفوض أولا ← لانعدام البراءة من دم عثمان.

٤- ومرفوض ثانيا ← لأن أهل الشام اختاروا قتاله

٥- وأهل الشام لا يذكرون فى الجملة الأولى ← يخفيهم معاوية

٦- ويظهرون فجأة فى الجملة الثانية ← أصحاب حق وحكم

٧- عثمان أرض المعركة فى الجملتين ← مع على وأهل الشام

٨- معاوية يحرك الخيوط كلها ← يبنى رسالته وحجابه

٩- الخلافة كرة لمن يتلقها ← قالها أبو سفيان عند عثمان

* * *

وتختتم هذه الجملة بمنطق ثالث يبدو ملزما هو أيضا: إن حجة على كرم الله وجهه على أهل الشام ليست كحجته على أهل البصرة: لماذا؟ لأن أهل البصرة بايعوه خليفة، ولم يبايعه أهل الشام، وكذلك حجته على معاوية ليست كحجته على طلحة والزبير، لماذا؟ للسبب ذاته: بايعاك ولم أباعك!!

(إن أهل الشام غاضبون لعثمان، وأنا أميرهم من زمن بعيد، هم
(قوتى) التى أبحث لها عن (حق)، أتكلم بلسانهم، أنشد الحق وأطلب الثأر،
وأرفع فى وجه الخليفة الجديد اتهاما بعدم البراءة من دم الخليفة السابق،
وأريد للمسلمين أن تكون الخلافة شورى بينهم، وأرفض حكم أهل الحجاز
لأنهم تركوا الحق، وأرفض خلافتك لأنك متهم، وهذا كله لا يصدر عن هوى
أو شئ فى نفس يعقوب، إنما هو الحق والمنطق والشرع)

هذا هو المعنى، لكن أقال معاوية هذا الذى جعلناه بين قوسين؟ لا،
إنما قال ما ورد فى الرسالة المنسوبة إليه، والفارق أن هذا الذى بين قوسين
هو "الخبر المفيد النافع". لكن الذى قدمته اللغة هو "الأدب الجميل الممتع".
بقيت جملة أخيرة هى قمة فى كل شئ، وبها يتم استدراجنا الأخير،
وسيقال: ولكن عليا رضى الله عنه ردَّ على هذه الرسالة ونقضها جملة جملة
وحجة حجة، وسنقول: هذا صحيح، لكننا ندرس "معاوية" الآن، وفى بحث
آخر ندرس عليا، أو يدرسه غيرنا فى محاولة للبحث عن (أدبية النص
التاريخي).

الجملة الأخيرة

هى جملة لا تأتى إلا فى ختام رسالة، ولا تصدر إلا عن رجل يعرف ما يريد ويدرك ما يقول، رجل يعى خطته ويملك القدرة على ضبطها، وما كان لرسالة معاوية أن تكون نصا مكتملا إلا بهذه الجملة فى هذا الموضع:

(وأما فضلك فى الإسلام، وقرابتك من النبى صلى الله عليه وسلم، فلعمري ما أدفعه ولا أنكره)

هناك أشياء ثابتة راسخة مستقرة فى القلوب، ومعاوية يعرف أن ليس إلى مناوشتها من سبيل، ويوم حذر "عمار بن ياسر" قال: "إن أهل الشام لا يعرفون عليا ولا قرابته"، أما هو — معاوية — فيعرفها، ويعرف أنها لعلى حق أصيل: فضله فى الإسلام وشرفه فى قریش، وقرابته من النبى ﷺ، تلك أمور ليست مطروحة للجدل الآن، إنها صخرة لا تتطح، الآن على الأقل، وليس فى وسع المنطق بمقدماته ونتائجه والأعيبه الحجاجية أن يززع هذه الثوابت، اللهم إلا..

*إلا ماذا؟

أن يكون معاوية قد أتى بهذه الخصال ليقول انه لا يليق بمن كانت له هذه الصفات، يعرف بها وتعرف به، أن يتورط فى دم عثمان!! ولو صح هذا كانت "ختاما" مدهشا لرسالة بدأت "بالامتناع" الذى أطاح بعلى وأهل الحجاز وشرعية البيعة!!

*أو أن معاوية قال: فليكن بيدى لا بيد على، وبذكاء شديد، ومن بين آلاف الجمل والأفكار التى تصلح ختاماً، اختار معاوية أن يُقرَّ لعلى بهذه الخصال وأن يعترف بها، وأن يتواضع أمامها، أليس رجلاً يَنشُدُ الحق؟ إنه

يَقْسَمُ بِعَمْرِهِ أَنَّهُ لَا يَدْفَعُ فَضْلَ عَلِيٍّ وَلَا يَنْكُرُهُ، إِنَّهُ يَدْفَعُ شَيْئًا آخَرَ كُلِّ الدَّفْعِ وَيَنْكُرُهُ كُلَّ الْإِنْكَارِ:

"أن يكون علي خليفة كأي بكر وعمر وعثمان"

ذلك خطر عظيم.. أما فضل على وشرفه وقرابته فأشياء له فيها
مشاركون بقدر ما، ولا خطر منها، أما الخلافة فهذا وقت الوثوب عليها بعد
الوصول إليها..

ولو أن معاوية اعترف وتواضع في غير هذه الرسالة لكان ذلك منه شيئاً جميلاً، ولقد اعترف لبني هاشم بالسَّخاء، ولعلی خاصة بالفصاحة والشجاعة والكرم، كما مر بنا، أما في هذه الرسالة، وفي جملة ختامها تحديداً، وبعد الذي قاله تأكيداً، فإن الإقرار والاعتراف جزء لا يتفصل عن خطة الرسالة، هو فصل أصيل من فصولها، إن معاوية لا يكتب رسالة بل يضع خطة يستخرج بها كل الفرقاء إليه، يقول:

أيها الناس الذين ستصلهم رسالتى فى الحجاز والعراق ومصر والشام
وكل ربوع الدولة الإسلامية، الآن وغدا وبعد غد:

أنا لا أكره عليا ولا أحسده ولا أحقد عليه ولا أنكر فضله وشرفه
وقرأته، أنا أنتصب له في مسائل الخلاف لا أكثر، وليس بيني وبينه إلا دم
عثمان، وما هذا بقليل، وأن تكون الخلافة شوري بين المسلمين، وما هذا
بغريب!!

فضلك يا على معروف وهو على العين والرأس، وشرفك ثابت
مؤكد، وقرابتك لا تدفع.. أنا رجل خال من الغرض والهوى، وها أنذا – وأنا
خصمك – أنطق بالحق وأعترف لك بما هو لك، أنا لا أعترض على حق
ثابت، لكن عثمان قتل، وأنت الذى أغرى وخذل، أطاعك الجاهل وقوى بك
الضعيف، وقد أبى أهل الشام إلا قتالك،....،....،....،....،

رسالتان أخريان

سبق أن أوردنا حوارا عن الشجاعة والجبن، والإقدام والإحجام وكيف رد معاوية قائلا:

(والله ما أتقدم حتى أرى التقدم غنما، ولا أتأخر حتى أرى التأخر حزما، كما قال القطامي:

شجاع إذا ما امكنتني فرصة

وإلا تكن لي فرصة فجبان)

وهذه رسالة بعث بها إلى علي بعد أن صارت الخلافة إليه:
(سلام على من اتبع الهدى..

أما بعد..

فإننا كنا نحن وإياكم يدا جامعة، وألفة أليفة، حتى طمعت يا ابن أبي طالب فتغيرت وأصبحت تعد نفسك قويا على من عاداك:

بطغام أهل الحجاز.

وأوباش أهل العراق.

وحمقى الفسطاط.

وغوغاء السواد.

وأيم الله لينجلين عنك حمقاها، ولينقشعن عنك غوغاؤها انقشاع السحاب عن السماء، قتلت عثمان بن عفان، ورقيت سلما أطلعك الله عليه مطلع سوء عليك لا لك، وقتلت الزبير وطلحة، وشردت بأموك عائشة، ونزلت بين المصريين فمنييت وتمنييت، وخيل لك أن الدنيا قد سخرت لك بخيلها ورجلها، وإنما تعرف أمنييتك لو قد زرتك ثم يقضى الله علمه فيك، والسلام على أولياء الله)(١٠)

فهذه رسالة فيها إقدام وهجوم، وأما الثانية فقد أورها ابن قتيبة
والمسعودي، بعث معاوية إلى علي:

(أما بعد، فلو علمنا أن الحرب تبلغ بنا وبك ما بلغت لم يجنّها بعضنا
على بعض وإنا وإن كنا قد غلبنا على عقولنا فقد بقى لنا فيها ما نرم به ما
مضى، ونصلح به ما بقى، وقد كنت سألتك الشام على ألا تلزمني لك طاعة،
وأنا أدعوك اليوم إلى ما دعوتك إليه أمس، فإنك لا ترجو من البقاء إلا ما
أرجو، ولا تخاف من القتال إلا ما أخاف، وقد والله رقت الأجناد، وذهبت
الرجال، ونحن بنو عبد مناف، وليس لبعضنا على بعض ما يستل به عزيز،
ويسترق به حر والسلام)

ها هو يذكر "بنى عبد مناف":

الأصل الواحد والجد الأعلى، ولا ينكر على هذا الأصل ولا هذا
الجد، وفقط سأذكر في هذا الموضع ردّ على:

(وأما قولك نحن بنو عبد مناف فكذلك نحن، وليس أمية كهاشم، ولا
حرب كعبد المطلب، ولا أبو سفيان كأبي طالب، ولا الطليق كالمهاجر، ولا
المبطل كالمحق، وفي أيدينا فضل النبوة التي قتلنا بها العزيز، وبعنا بها
الحر... والسلام) -المصادر نفسها-

* * *

فهاتان رسالتان إحداهما إقدام والأخرى إحجام،
(لقد رقت الأجناد وذهبت الرجال) فارتد معاوية يطلب الشام ويذكر بعبد
مناف، أي الرجلين معاوية؟

* كلاهما؛ كانت هناك فرصة ثم رقت الأجناد فرقت الرسائل!!

* * *

بين معاوية والحسن بن علي رضي الله عنهما

في كتابه: "مقاتل الطالبين" يقول أبو الفرج الأصفهاني:
(وكتب الحسن إلى معاوية مع جندب بن عبد الله الأزدي:

بسم الله الرحمن الرحيم

(١)

من عبد الله الحسن أمير المؤمنين إلى معاوية بن أبي سفيان، سلام
عليكم، فإني أحمد الله الذي لا إله إلا هو، أما بعد:

فإن الله تعالى عز وجل بعث محمدا صلى الله عليه وآله رحمة
للعالمين ومنة على المؤمنين، وكافة إلى الناس أجمعين:

﴿ لِيُنذِرَ مَنْ كَانَ حَيًّا وَيَحِقَّ الْقَوْلُ عَلَى الْكَافِرِينَ ﴾ (يس: ٧٠)

فبلغ رسالات الله، وقام على أمر الله حتى توفاه الله غير مقصر ولا
وان، حتى أظهر الله به الحق، ومحق به الشرك، ونصر به المؤمنين وأعز
به العرب، وشرف به قريشا خاصة، فقال الله تعالى:

﴿ وَإِنَّهُ لَذِكْرٌ لَّكَ وَلِقَوْمِكَ ﴾ (الزخرف: من الآية ٤٤)

فلما توفي ﷺ تنازعت سلطانه العرب، فقالت قريش: نحن قبيلته
وأسرته وأولياؤه، ولا يحل لكم أن تنازعونا سلطان محمد في الناس وحقه،
فرأت العرب أن القول كما قالت قريش، وأن الحجة لهم في ذلك على من
نازعهم أمر محمد صلى الله عليه وسلم، فأنعمت لهم العرب وسلمت لذلك.

ثم حاجبنا نحن قريشا بمثل ما حاجت به العرب فلم نتصفنا قريش
إنصاف العرب لها.

(٢)

إنهم أخذوا هذا الأمر دون العرب بالانتصاف والاحتجاج، فلما صرنا-أهل بيت محمد-إلى محاجتهم، وطلب النصف منهم، باعدونا، واستولوا بالإجماع على ظلمنا، ومراغمتنا، والعنت منهم لنا، فالموعد الله، وهو الولي النصير.

(٣)

وقد تعجبنا لتوثب المتوثبين علينا في حقنا وسلطان نبينا صلى الله عليه وسلم، وإن كانوا ذوى فضيلة وسابقة في الإسلام فأمسكنا عن منازلهم مخافة على الدين أن يجد المنافقون والأحزاب بذلك مغمزا يتلمونه، أو يكون لهم بذلك سبب لما أرادوا به من فساد.

(٤)

فاليوم فليعجب المتعجب من توثبك يا معاوية على أمر لست من أهله، لا بفضل في الدين معروف، ولا أثر في الإسلام محمود، وأنت ابن حزب من الأحزاب وابن أعدى قریش لرسول الله ﷺ، ولكن الله خبيك، وسترد لتعلم لمن عقبى الدر، تالله لتلقين عن قليل ربك، ثم ليجزينك بما قدمت يداك، وما الله بظلام للعبيد.

(٥)

إن عليا-رضوان الله عليه-لما مضى لسبيله-رحمة الله عليه-يوم قبض، ويوم من الله عليه بالإسلام، ويوم يبعث حيا-ولأئى المسلمون الأمر من بعده، فأسأل الله ألا يزيدنا في الدنيا الزائلة شيئا ينقصنا به في الآخرة مما عنده من كرامته.

(٦)

وإنما حملنى على الكتاب إليك الإعذار فيما بينى وبين الله سبحانه وتعالى فى أمرك، ولك فى ذلك إن فعلت الحظ الجسيم، وللمسلمين فيه صلاح، فدع التماذى فى الباطل وادخل فيما دخل فيه الناس من بيعتى فإنك تعلم أنى أحق بهذا الأمر منك عند الله وعند كل أواب حفيظ، ومن له قلب

منيب، وائق الله، ودع البغى، واحقق دماء المسلمين فوالله ما لك من خير فى أن تلقى الله من دمائهم بأكثر مما أنت لاقية به.

(٧)

فادخل فى السلم والطاعة، ولا تتازع الأمر أهله، ومن هو أحق به منك، ليطفى الله النائرة بذلك، وتجمع الكلمة، وتصلح ذات البين، وإن أنت أبيت إلا التماذى فى غيك نهدت إليك بالمسلمين، فحاكمتك حتى يحكم الله بيننا وهو خير الحاكمين^(١٢)

ولا فرق بين هذه الرسالة التى بعث بها الحسن ورسائل أبيه كرم الله وجهه، إنه يبدأ بعرض تاريخى للخلافة، حيث تنتصر قريش على العرب، بحجة القرابة من النبی ﷺ، ولا ينتصر أهل البيت بالحجة نفسها وهم أصحاب قرابة قريبة!! لكن الموعد الله وهو الولي النصير.

ولقد ترك أهل البيت الخلافة لغيرهم حرصا على الإسلام والمسلمين، ولقد كان هؤلاء الخلفاء أصحاب فضل وسابقة، فلماذا تثب أنت يا معاوية: * (على أمر لست من أهله؛ لا بفضل فى الدين معروف، ولا أثر فى الإسلام محمود)

وهو يكتب إلى معاوية ليدخل فى الطاعة، فإن فعل فتلك الخير العظيم لمعاوية والإسلام والمسلمين، وإلا فسوف (ينهد إليه بالمسلمين) - يمضى بهم إليه حتى يحكم الله بينهما وهو خير الحاكمين.

وبعد عشرات السنين سيخرج من بيت الحسن بن على حفيد يخطب أبا جعفر المنصور العباسى بلغة أكثر حدة، وحجة أبلغ برهانا، إنه محمد بن عبد الله بن الحسن بن الحسن، والذي سيعرف بالنفس الذكية، لكن فلتبقى الآن هنا؛ ماذا يمكن أن يقول معاوية رضى الله عنه ردا على الحسن بن على؟ إن أعنف ما فى كتاب الحسن إلى معاوية الفقرة الرابعة، وفيما عداها يستند الرجل إلى الدين والقرآن والمسلمين، المسلمين وليس أهل الشام، وحكم الله الذى هو خير الحاكمين، ولعلى أعيد قوله - عليه السلام - عن أبيه:

(إن علياً-رضوان الله عليه-لما مضى لسبيله-رحمة الله عليه- يوم قبض، ويوم من الله عليه بالإسلام ويوم يبعث حياً) فبالإضافة إلى التناص الواضح مع القرآن الكريم حكاية عن عيسى ويحيى عليهما السلام، وبالإضافة إلى الجمل الاعتراضية التي تشيع الهدوء وتبطن إيقاع التقدم في اتجاه "الخبر"، وتقلل من حدة الانفعال، وتذكر بعلى القيمة والقامة والقدر، أقول إن الحسن يجعل من أبيه على "مبتدأ" جملة:

(إن علياً-،....،....،....-ولانى المسلمون الأمر بعده)،

فانظر كيف صنع "الخبر":

(إن علياً-وجملة خبرية الصياغة إنشائية الغرض الذى هو الدعاء،

والذى هو كعيسى ويحيى-ولانى المسلمون الأمر بعده)

* على هو المبدأ-

* وتولى الحسن من بعده بإرادة المسلمين "خبر" تتم به الجملة،

وبسبب هذا: (فأسأل الله ألا يزيدنا فى الدنيا الزائلة شيئاً ينقصنا به

فى الآخرة مما عنده من كرامته)

فكيف يرد معاوية على رجل هو-كأبيه- معنى بالآخرة غير مشغول

بالدنيا، رجل لم يقل: إني ولانى المسلمون الأمر بعد على، ولم يقل: إن

المسلمين ولونى الأمر بعد على، وإنما:

(إن علياً-،....،....،....،....-ولانى المسلمون الأمر بعده)

فكتب إليه معاوية

(بسم الله الرحمن الرحيم

(١)

من عبد الله أمير المؤمنين إلى الحسن بن علي، سلام عليك. فإنني أحمد الله الذي لا إله إلا هو.

أما بعد.. فقد بلغني كتابك، وفهمت ما ذكرت به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الفضل، وهو أحق الأولين والآخرين بالفضل كله، قديمه وحديثه، وصغيره وكبيره، فقد والله بلغ وأدى ونصح وهدى، حتى أنقذ الله به من التهلكة، وأنار به من العمى، وهدى به من الضلالة، فجزاه الله أفضل ما جرى به نبيا عن أمته وصلوات الله عليه يوم ولد ويوم قبض ويوم يبعث حيا.

(٢)

وذكرت وفاة النبي ﷺ، وتنازع المسلمين من بعده، فرأيتك صرختَ بتهمة أبي بكر الصديق، وعمر الفاروق، وأبي عبيدة الأمين، وحواري الرسول صلى الله عليه وآله، وصلاح المهاجرين والأنصار، فكرهت ذلك لك، فإنك امرؤ عندنا وعند الناس غير ظنين، ولا مسيء، ولا اللئيم، وأنا أحب لك القول السديد والذكر الجميل!!

(٣)

إن هذه الأمة لما اختلفت بعد نبيها لم تجهل فضلكم، ولا سابقتكم، ولا قرابتكم من النبي ﷺ، ولا مكانتكم في الإسلام وأهله، فرأت الأمة أن تخرج من هذا الأمر لقريش، لمكانها من نبيها، ورأى صلاح الناس من قريش

هذا ما ختم به رسالته إلى علي!!

والأنصار، وغيرهم من سائر الناس وعامتهم أن يولوا هذا الأمر من قريش أقدمها إسلاماً وأعلمها بالله، وأحبها له، وأقواها على أمر الله واختاروا أبا بكر، وكان ذلك رأى ذوى الحجى والفضيلة، والناظرين للأمة، فأوقع ذلك فى صدوركم لهم التهمة، ولم يكونوا بمتهمين، ولا فيما أتوا بمخطئين، ولو رأى المسلمون فيكم من يغنى غناه أو يقوم مقامه، أو يذب عن حريم المسلمين ذبه، ما عدلوا بذلك الأمر إلى غيره رغبة عنه، ولكنهم عملوا فى ذلك بما رأوا صلاحاً للإسلام وأهله، فإله يجزيهم عن الإسلام وأهله خيراً.

(٤)

وقد فهمت الذى دعوتنى إليه من الصلح، والحال، فيما بينى وبينك اليوم مثل الحال التى كنتم عليها أنتم وأبو بكر بعد النبى صلى الله عليه وآله، ولو علمت أنك أضبط منى للرعية، وأحوط على هذه الأمة وأحسن سياسة، وأقوى على جمع الأموال وأكد للعدو: لأجبتك إلى ما دعوتنى إليه.

ولكننى:

قد علمت أنى أطول منك ولاية، وأقدم منك لهذه الأمة تجربة، وأكثر منك سياسة، وأكبر سناً، فأنت أحق أن تجيبنى إلى هذه المنزلة التى سألتنى، فادخل فى طاعتى ولك الأمر من بعدى.

(٥)

ولك ما فى بيت مال العراق بالغاً ما بلغ تحمله إلى حيث أحببت، ولك خراج أى كور العراق شئت، معونة لك على نفقتك، يجيبها لك أمينك،

°° بهذا الامتناع (لو) بدأ رسالته إلى على وبنى عليه!! وستأتى "ولكن" الاستدراكية آخر الجملة لتحول المعنى، أو تلغيه!!

ويحملها إليك فى كل سنة، ولك ألا يستولى عليك بالإساءة، ولا تقضى دونك الأمور، ولا تعصى فى أمر أردت به طاعة الله عز وجل.

أعانتنا الله وإياك على طاعته، إنه سميع مجيب الدعاء. والسلام) (١٣)

* * *

فى الفقرة الأولى يثنى معاوية على النبى ﷺ فى جمل متوازنة أقرب إلى السجع والازدواج: بلغ فأدى.... ونصح فهدى، ثم جمل ثلاث منتظمات:

- أنقذ الله . به من التهلكة

- وأنار به من العمى

- وهدى به من الضلالة

ثم يختتم هذه الفقرة بأن النبى هو الذى يستحق الصلاة عليه من الله يوم ولد ويوم قبض ويوم يبعث حيا؛ كأنما يلمح إلى ما نسبته الحسن لأبيه على، وعلى ذلك فالحسن هنا أعلى؛ لقد جعل أباه على داخل السياق القرآنى - مع عيسى ويحيى، وعلى ذلك فالنبى أعلى وأعلى!!

أما الفقرة الثانية فقد بدأها معاوية متهما الحسن بالخوض فى كل الصحابة والمسلمين، وكان قد بدأ رسالته إلى أبيه بتهمة التورط فى دم عثمان..

والذى قاله الحسن وارد فى رسالته:

(وقد تعجبنا لتوثب المتوثبين علينا فى حقنا، وسلطان نبينا صلى الله عليه وسلم، وإن كانوا ذوى فضيلة وسبق فى الإسلام)،

لكن معاوية يرى فى ذلك أن الحسن (قد صرح بتهمة أبى بكر الصديق، وعمر الفاروق، وأبى عبيدة الأمين، وحوارى الرسول يقصد الزبير بن العوام - وصلحاء المهاجرين والأنصار، فكرهت ذلك لك)

أترأه "يستدرج" هؤلاء جميعا وأشياهم، يحرضهم ضد الحسن، أبناء
أبى بكر وعمر، الخ الخ ..

ثم لماذا يكره معاوية هذا الاتهام وصدوره عن الحسن بن على؟
الإجابة:

(لأنك أمرؤ عندنا وعند الناس غير ظنين ولا المسئ ولا المتهم)، ثم
إن هناك ما يحبه معاوية للحسن:

(وأنا أحب لك القول السديد والذكر الجميل)؛ هل مرت بنا هذه
الأمشاج من قبل؟ مفاوضة له مع الحسين، وشيئ كرهه لعمر وبن العاص،
وشيئ أحبه لابن عمر، وشيئ طلب من سعد بن أبى وقاص ألا يكرهه: (فلا
تكرهن ما رضوا ولا تردن ما قبلوا)، هو معاوية الذى عرفناه، يبدأ رسالته
ماضيا مع الحسن فى ثنائه على الرسول ﷺ، مفارقا إياه عند التناس مع
القرآن، منقضا عليه باتهام يورطه فى وقعة مع رهط أبى بكر وعمر و أبى
عبدة والزبير، وصلحاء المهاجرين والأنصار.

* * *

ويبدو معاوية عاقلا كبيرا ينصح للحسن ويحب له أشياء طيبة،
ويكره له ما ليس طيبا. ثم ماذا؟

فى الفقرة الثالثة (ينزلق) معاوية إلى غرضه انزلاقا لطيفا لا يكاد
يبين، وهو ينزلق حاملا حجته، ولقد قرر أن يبنى قاعدة انطلاقه: (المقدمات
التي تلد النتائج):

إن أحدا لم ينكر فضل بنى هاشم، ولا شرفهم، ولا قرابتهم ولا
سبقهم، وهكذا قال من قبل لعل، قال فقط!!
ولكن صلحاء الناس من قريش والأنصار،...،...،... رأوا أن يولوا
هذا الأمر من قريش:

(أقدمها، وأعلمها، وأحبها لله، وأقواها،...،...، واختاروا أبا بكر،...،...، وكان ذلك رأى ذوى الحجى والدين والفضيلة، والناظرين للأمة)، إنه يزكى أبغض الناس إليه هو نفسه: صلحاء الصحابة والمهاجرين والأنصار، وهل أحب الأمويون الأنصار؟

أما الآن فلا بأس، ما دام يسكت بهذا الحب وهذا الاحترام آخر المعارضين ويزيح من طريقه إلى الملك- آخر العقبات!!! وإنه ليرى فى ذلك الاختيار صلاحا للإسلام وأهله ويدعو لهؤلاء الذين اختاروا أبا بكر بحسن الجزاء وخيره بما قدموا للإسلام وأهله، وقد دس فى هذه الفقرة أن هؤلاء:

(لو رأوا فيكم من يغنى غناءه، أو يقوم مقامه،...،...، ما عدلوا بذلك الأمر إلى غيره)

فهذا امتناع آخر: (امتنع اختياركم لامتناع رضا الأمة بكم)، ولعلنا نسأل: أين حديث الشورى الآن؟!!! لقد صار معاوية ملكا، وليس مع الملوك شورى، يقول الجاحظ:

(...، إلى أن كان من اعتزال الحسن عليه السلام الحروب، وتخليته الأمور عند انتشار أصحابه، وما رأى من الخل فى عسكره، وما عرف من اختلافهم على أبيه وكثرة ثلوثهم عليه، فعندما استولى معاوية على الملك، واستبد على بقية الشورى، وعلى جماعة المسلمين من الأنصار والمهاجرين فى العام الذى سموه عام الجماعة، بل كان عام فرقة وقهر وجبرية وغلبة، والعام الذى تحولت فيه الإمامة ملكا كسرويا، والخلافة غصبا قيصريا)^(١٤)

ولعلى أتأمل هذا التعبير الذى اختاره الجاحظ:

"فعندما استولى معاوية على الملك"

إن معاوية لم يكن مشغولاً بالشورى ولا بعثمان، وسيقول له عليّ في إحدى رسائله (ما أنت وعثمان، إنما أنت رجل من بنى أمية) ويورد المسعودي والسيوطي (عن أبي الطفيل عامر بن وائلة الصحابي أنه دخل على معاوية فقال له معاوية:

-أست من قتلة عثمان؟

قال:

-لا، ولكني ممن حضره فلم ينصره.

قال:

-وما منعك من نصره؟

قال:

-لم تنصره المهاجرون والأنصار!

فقال معاوية:

-أما لقد كان حقه واجبا عليهم أن ينصروه.

قال:

-فما منعك يا أمير المؤمنين من نصره ومعك أهل الشام؟

فقال معاوية:

-أما طلبى بدمه نصرة له؟

فضحك أبو الطفيل ثم قال:

-أنت وعثمان كما قال الشاعر:

-لألفينك بعد الموت تندبنى

وفي حياتي ما زودتني زادي^(١٥)

* * *

أين حديث الشورى الآن؟ ولماذا يغيب عن الرسائل الآن؟ والإجابة معروفة: قضى الأمر، وصار معاوية أمير المؤمنين!!

* *

وفى الفقرتين الأخيرتين يبرز "أفعل التفضيل" فى صف معاوية بعد "ولكن" التى تعصف بكل حجة ساقها الحسن، لقد استدار الزمان كيوم كان عليه بعد موت النبى ﷺ ، وقد كان معاوية يتمنى مخلصا من قلبه وصادقا كل الصدق أن يبائع الحسن خيفة...لو..

(ولو علمت أنك أضبط منى للرعية، وأحوط على هذه الأمة، ... ، ... ، ولكنى قد علمت أنى أطول منك ولاية، ... ، ... ، ...).

ثم يعرض عليه ما يعرضه القوى على الضعيف، ويعدده بالأمر من بعده ويختتم طالبا من الله العون على طاعته، والسلام!

* * *

رجل هادئ متمكن، يعرف ما يريد، يبني رسالته بوعى وذكاء شديدين، يبدأ متفقا مع الحسن ثم ينحرف موجهها ضرباته بحذق وهدوء ومنطق لا يرد، ولغة هى له وحده أسلوب وحجة، وسياسة، رحمه الله رحمة واسعة هو أيضا، يوم أسلم ويوم قبض ويوم يبعث حيا، فما كان إلا من الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين..

هوامش وتعليقات رسائل معاوية إلى علي وابنه الحسن

- (١) كتاب الشعر، سابق، ص ٦٠.
- (٢) الرسائل في (وقعة صفين): ٥٧، حيث أورد رد علي ولم يورد رسالة معاوية، وقد أحالنا المحقق/عبد السلام هارون إلى كامل المبرد والإمامة والسياسة لابن قتيبة، والرسائل ولردة في الإمامة والسياسة لابن قتيبة: ٨٥/١، والكامل: ٢٤٤/١، والعقد الفريد: ٣٣٣/٤.
- (٣) عالم الفكر، مجلد/١٤، عدد/٣، سنة ١٩٨٣م، ص ٣٦-٣٧.
- (٤) انظر: مديحة جابر السايح، المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة سنة ٢٠٠٣م ص ١٣٧، وللباحث صاحب هذه السطور: الأسلوب والاختيار-خمس قراءات فى "بائية" ابن خفاجة الأندلسى، بحث مرجعى، آداب الزقازيق سنة ٢٠٠٣، ص ١٩-٢٤.
- (٥) انظر عن العدول والانحراف: د./ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة سنة ١٩٨٤م، ص ١٩٨- وينظر: د./ عبد الحكيم راضى، نظرية اللغة فى النقد العربى، الخلتجى القاهرة سنة ١٩٨٠م ص ١٩١.
- (٦) ينظر المثل السائر، وعبد القاهر الجرجاني فى الدلائل، حيث يعقد فصلاً طويلاً لبلاغة التقديم.
- (٧) د./ عبد الواحد علام: البديع، المصطلح والقيمة، مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٨٩م، ص ٧٣، وينظر كذلك:
- د./ شكرى محمد عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب، انترناشيونال، القاهرة، ط/١ سنة ١٩٨٨، ص ٦٨، ص ٨١.
- (٨) شكرى عياد، اللغة والإبداع، ص ٨١.
- (٩) تفسير الكشف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١ سنة ١٩٩٥م المجلد

الثاني، ص ٦٦٥ (الآية ٨٩ من سورة الإسراء).

- (١٠) الإمامة والسياسة: ١/ ٧٠.
- (١١) مروج الذهب: ٣/ ٢١-٢٢، والإمامة والسياسة: ١/ ٩٧.
- (١٢) أبو الفرج الأصفهاني (٢٨٤-٣٥٦هـ)، مقاتل الطالبين، شرح وتحقيق/ السيد أحمد صقر، الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة سنة ٢٠٠٣م، المجلد الأول، ص ٥٥-٥٨.
- (١٣) نفسه، وقد ورد بعد ختام رسالة معاوية إلى الحسن:
قال جندب: (فلما أتيت الحسن بكتاب معاوية، قلت له: إن الرجل سائر إليك، فابدا أنت بالمسير حتى تقايله في أرضه وبلاده وعمله، فإما أن تقدر أن يتناولك فلا والله حتى يرى يوما أعظم من يوم صفين، فقال: أفعل، ثم قعد عن مشورتى وتناسى قولى).
- (١٤) ينظر: "رسالة للجاحظ في بني أمية". ملحقة بكتاب: النزاع والتخاصم فيما بين بني أمية وبني هاشم، للمقرئى (نقى الدين ت ٨٤٥هـ)، تحقيق الدكتور/ حسين مؤنس، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٨٨، ص ١٢٣-١٢٤.
- (١٥) تاريخ الخلفاء، ص ٢٠٠، مروج الذهب: ٣/ ١٩-٢٠.

الإنسان والضرورة في الشعر العربي

الإنسان والضرورة فى الشعر العربى (الرؤية والتعبير)

هذه دراسة موجزة فى موضوع تتاوله الشعر العربى فى كل عصوره، هو "الضرورة والحرية"، وقد بحثته فى فصلين:

الأول: الموضوع..أوردت فيه بعض النصوص المتناثرة فى مصادر الأدب، وكان همى أن تكون النصوص كاشفة عن المعنى، وابتدأت بنصوص الذين قاوموا الضرورة وآثروا العفاف، حتى إذا اتضحت الصورة، جئت بنصوص الذين يمضون مع الضرورة فى طريقها، ينحنون أمامها ويرونها عذرا مقبولا، "فالمضطر - دائما - يركب الصعب". والملاحظ أن الواقع/الضرورة، يصنع النص أولا، لكن النص يصير بعد ذلك فاعلا، حيث تتقل به الذاكرة الجمعية من إبداع فردى فى مناسبة أنشأته أول مرة، إلى خبرة عامة تستدعيها الجماعة لتبرر بها الضرورة وتجل الفن. وكان الفصل الثانى خاصا بالصورة والمعانى المطروحة، ولقد بدأت من الجاحظ؛ وجدته يورد أبياتا من الشعر فى معنى يتعاقب عليه شعراء نعرفهم، لكنه لا يقول شيئا عن العلاقة التى بين الأبيات، الموضوع المشترك الذى استدعى تجاوزها، وفهمت أن "الضرورة" هى المشترك، هى المعنى المطروح، لكن الصياغة تختلف من شاعر إلى آخر، وفى هذا الفصل أكتفى بمسلم بن الوليد والمتنبى والمسافة التى بينهما.. وذلك الفصل الثانى يطول، وهو أمر طبيعى، فالنصوص كثيرة، والمصادر متعددة، والدارسون المعاصرون لهم آراؤهم المحترمة. ولأنه بحث موجز ومختصر، فقد قاومت رغبتى فى المضى مع "الضرورة" إلى شعر أزمنة أخرى، يكفى القرن الرابع الآن، ولعلنى أحظى بتفضل المطلعين على هذا البحث، أن يقدموا النصيحة، ولا بد لكل عمل من ناصح رفيق، ولكل طريق من صديق..

الفصل الأول

الموضوع

يقول ابن المعتز في أخبار أبي حيّة النُمَيْرِي:
(وما رأيت ذكياً ولا عاقلاً ولا كاتباً ظريفاً إلا وهو يتمثل من شعر
أبي حيّة النُمَيْرِي بشيء، فمن ذلك قوله:

فَلَمَّا أَبَتَ إِلَّا اطَّرَاقاً بُوْدُهُـمَا
وتكديرها الشُّرْبُ الذي كان صافياً
شَرِبْتُ بِرَنَقٍ مِنْ هَوَاهَا مَكْدَر

وكيف يعاف الرنق من كان صادياً؟^(١)

وفي "العقد الثريد" نقراً لبعض الشعراء:
(وما عن رضا صار الحمار مطيتي
ولكن من يمشى سيرضى بما ركب)^(٢)

وعند أبي حيان التوحيد في "البصائر والذخائر" لدعبل بن علي
الخراعي - ولم نجدها في ديوان دعبل:

| | |
|---|--|
| بَلَوْتُ سِوَاكَ عَادَ الذَّمُّ حَمْدَا | (ذَمَمْتُكَ أَوَّلًا، حَتَّى إِذَا مَا |
| رَأَيْتُ سِوَاكَ شَرًّا مِنْكَ حَمْدَا | قَلَمَ أَحْمَدُكَ مِنْ خَيْرٍ وَلَكِنْ |
| لَأَنْتَ لَمْ أَجِدْ مِنْ ذَاكَ بُدًّا | فَعُدْتُ إِلَيْكَ مَجْتَدِيًا ذَلِيلًا |
| فَلَمَّا اضْطَرُّ عَادَ إِلَيْهِ شَدًّا) ^(٣) | كَمَجْهُودٍ تَحَامَى لَحْمَ مَيْتٍ |

وفي "كنايات الأدباء وإشارات البلغاء" للقاضي أبي العباس الجرجاني
(ت ٤٨٢هـ):

ولما أَبَتَ إِلَّا اطَّرَاقاً بُوْدُهُـمَا

... ..

شربنا برنق من هواها مكر، ... ، ...

مثل هذين البيتين لابن المعتز:

ومن يمنع الماء الزلال ويمتنع

من الشرب من سور الكلاب تغضبا

خليق إذا لم يستطع شرب غيره

وخاف المنايا أن يذل ويشربا

إذا المرء لم يقدر له ما يريد

تحمل ما يقضى له: شاء.. أو أبى^(٤)

وكذلك:

(ولبعض الشعراء في مثل ذلك على وجه التصريح لا الكناية:

وما كنت أرضى أن تكون مطيتي

جدعة الأذنين مهلوبة الذنب

وما كنت أرضى أن أرضى بمثلها

ولكن من يمشى سيرضى بما ركب^(٥))

*

وفي التكملة لكتاب الصلة في ترجمة محمد بن الحسن بن محمد بن

سعيد المقرئ:

(وحكى ابنه عياد عنه قال:

أنشدني المقرئ أبو الحسن بن الدوش الشاطبي، لما أتيت إليه للقراءة

عليه متمثلا في معرض التواضع:

لغفر أبيك ما نسب المطسى

إلى كرم وفي الدنيا كريم

ولكن البلاد إذا اقشـعرت

وصوح نبثها . رعى الهشيم

...، .. ثم بكى حتى أبكى القوم وقال لهم:

أنا الهشيم؛ أنا الهشيم: والله لو أن فى الأرض خضراء ما رعى

أنا^(٦)

*

*ماذا نفهم من هذه الأبيات؟

نفهم أن الشعراء يتحدثون عن الضرورة والاضطرار، والحرية والاختيار، والناس بين الضرورة والاختيار فريقان لا يختصمان، بل يتكاملان، كما أن الحياة وجهان يتعاقبان، ولا ينحنى الجميع أمام الضرورة، ولكل فريق نصوصه التى تشد ظهره وتدعم منطقته:

وعلى رأس نصوص الفريق الأول هذا المثل:

(تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها)^(٧)، وهو مثل يضرب فى صيانة الرجل نفسه عن خسيس مكاسب الأموال؛ أو يضرب "مثلا للرجل يصون نفسه فى الضراء، ولا يدخل فيما يندسه عند سوء الحال"، إن المجتمع — فى تلك الأزمان — يختار العفاف؛ يختار للمرأة أن تجوع أو تموت ولا تبذل نفسها، وللإنسان أن يصون نفسه عن خسيس المكاسب، ولعنزة بيت يقول فيه:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أتال به كريم المأكل

وعن هذا البيت يحكى أحمد بن عبد العزيز الجوهري، يقول:

"أنشد النبی ﷺ قول عنزة هذا فقال:

«ما وُصِفَ لى أعرابى فأحببت أن أراه إلا عنثرة»^(٨)

وعن العفاف نقراً لعبد قيس بن خفاف يوصى ولده:

وإذا افتقرت فلا تكن متخشعاً

ترجو الفواضل عند غير المفضل

واستغن ما أغتاك ربك بالغنى

وإذا تصببك خصاصة فتجمل

وإذا تشاجر فى فؤادك مرة

أمران: فاعمد للأعف الأجمل^(٩)

فأما بيت عنثرة عن كريم المأكل فهو يقترب بكلام للنبي ﷺ، وهو

كلام يحيط بيت عنثرة بما يمكن اعتباره شهادة أخلاقية، أو هو الرضا عن

هذا الخلق: العفاف واحتمال الجوع، وفى تفسيره لقوله تعالى: ﴿يَحْسَبُهُمُ

الْجَاهِلُ أَغْنِيَاءَ مِنَ التَّعَفُّفِ﴾ (البقرة: من الآية ٢٧٣) يقول الزمخشري - ت

٥٣٨هـ - : (مستغنين من أجل تعففهم عن المسألة)، ويورد قول النبي ﷺ:

«إن الله يحب الحيى الحليم المتعفف، ويبغض البذئ السئال الملحف»^(١٠)

وفى لسان العرب:

(العِفَّةُ: الكفُّ عما لا يحل ولا يجمل، ...، وقيل: الاستعفاف الصَّبْرُ

والتَّزَاهَةُ عن الشيء، ومنه الحديث: اللهم إني أسألك العفة والغنى، ...، وأعفة

الفقر: أى إذا افتقروا لم يغشوا المسألة القبيحة، ...، قال عمرو بن الأهتم:

«إنا بنو مِثْقَرٍ قَوْمٌ ذَوُو حَسَبٍ

فينا سراة بنى سَعْدٍ وناديناها

جرثومة أنفٍ يَعْتَفٍ مَقْتَرها

عن الخبيث، ويعطى الخير مثيرها»^(١١)

ومن شعراء الأندلس يقول الأعمى التطيلي - ت ٥٢٥ هـ - : (إني
أبيت ظمان ولا أبيت خزيان، وأحتمل الحرمان ولا أحتمل الهوان)^(١٢)
وفي التراث الأندلسي نقراً حكاية إبراهيم بن أسلم: (وقد أراد الحكم
المستتصر رياضته فقطع عنه جرابته، فكتب إليه:
تريد على الإقلال نفسى زهادة،

وتأنس بالبلوى، وتقوى مع الفقر
فمن كان يخشى صرف دهر فاتنى
أمنت بفضل الله من نوب الدهر
فلما قرأ الحكم بيته أمر برد الجرابية وحملها إليه، فأعرض عنها،
وتمنع من قبولها، وقال:

"إنى - والحمد لله - تحت جرابية من إذا عصيته لم يقطع عنى
جرايته، فليفع الأمير ما أحب"، فكان الحكم بعد ذلك يقول: لقد أكسبنا ابن
أسلم بمقالته مخزاة عظم منا موقعها، ولم تسهل علينا المقارضة بها)^(١٣)

*

وعلى رأس نصوص الفريق الثانى يطالعنا قول عروة بن الورد:
ومن يك مثلى ذا عيال، ومقترا

من المال: يطرح نفسه كل مطرح^(١٤)

ويصحب هذا النص إلينا تعليقان، أحدهما يرى أن الصعاليك عموماً
- وعروة منهم - (تتردد فى أشعارهم جميعاً صيحات الفقر والجوع)^(١٥)
لما عن صاحب البيت خاصة فنقرأ: (وأساس فلسفة عروة أن الغزو
والإغارة والسلب والنهب السبيل الوحيد للثنى لمن هو فى مثل حالته)^(١٦)
ونقرأ فى المزمهر:

(كان لأبى على القالى نسخة من الجمهرة بخط مؤلفها، وكان قد أعطى بها ثلاثمائة مقال فأبى، (فاستدّت به الحاجة)، فباعها بأربعين مقالاً وكتب عليها هذه الأبيات:

أيسنتُ بها عشرين عاماً وبُعّتها

وقد طال وجدى بعدها وحنينى

وما كان ظننى أننى سأبيعها

(ولو خلدتنى فى السجون ديونى)

ولكن: لعجز، وافتقار، وصيبة

صغار عليهم تستهل شئونى

فقلت ولم أملك سوابق عبرتى

مقالة مكوى الفؤاد حزين:

(وقد تخرج الحاجات يا أم مالك

كرائم من ربّ بهن ضنين)

فأرسلها الذى اشتراها، وأرسل معها أربعين ديناراً أخرى^(١٧)

ولقد وردت هذه الحكاية فى تراجم كثيرة للشريف المرتضى، وفى

إحدى هذه التراجم نقراً:

(وقد قال ياقوت فى المعجم: والبيت الأخير من هذه الأبيات تضمين

قاله أعرابى فيما ذكره الزبير بن بكار عن يوسف بن عياش، قال:

ابتاع حمزة بن عبدالله بن الزبير جملاً من أعرابى بخمسين ديناراً ثم

نقده الثمن، فجعل الأعرابى ينظر إلى الجمل ويقول: "وقد تخرج الحاجات ..

البيت، فقال له حمزة: خذ جملك والدنانير، فانصرف بجمله والدنانير)^(١٨)

*

ولأبى حيّان التوحيدى نصّ يذكر هنا، يقول: وقد أحرق كتبه - :
(وكيف أتركها لأناس جاورتهم عشرين سنة فما صنع لي من أحدهم
وداد؟ ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ. ولقد اضطررت بينهم بعد الشهرة
والمعرفة في أوقات كثيرة إلى أكل الخضر في الصحراء، وإلى التكفف
الفاضح عند الخاصة والعامة، وإلى بيع الدين والمروءة، وإلى تعاطي الرياء
بالسمعة والتفاق، وإلى ما لا يحسن بالحر أن يرسمه بالقلم، ويطرح في قلب
صاحبه الألم) (١٩)

وعن الضرورة نقرأ لأبى البقاء الرندي - ت ٦٨٤ هـ -
لحى الله الضرورة فهي بلوى
تهين الحر .. والبلوى ضرور
رأيت المال يستترك عيب
ولا تخفى مع الفقر العيوب
وفقد المال في التحقيق عندي
كفقد الروح: ذا من ذا قريب
وقد أجهدت نفسي في اجتهد
وما إن كل مجتهد مصيب:
وقد تجرى الأمور على قياس
ولو تجرى لعاش بها اللبيب
كان العقل للدنيا عذو
فما يقضى بها أربا أرب
إذا لم يرزق الإنسان بختا
فما حسناته إلا ذنوب (٢٠)

*

وفى قصيدة بعنوان (رجل محتك يعرض مواهبه)، يقول الشاعر
اليوناني المصري الإسكندى: "قسطنطين كافافيس"، الذى توفى بالإسكندرية
ودفن بها فى ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٣م:

(انحدر بى الحال، حتى كنت أفلس..

وصرت بلا مأوى

هذه المدينة الغانية، أنطاكية،

هذه اللعوب بتكاليفها الباهظة ..

التهمت كل ما عندى ..

ولكنى أحتفظ بشبابى، وصحتى على أكمل حال

*

ولو وضعوا فى وجهى العراقيل، فما ننبى أنا؟

سأتوجه إلى (سافينا) أولاً..

فإن لم يقدرنى هذا الأحق حق قدرى؛

سألجأ إلى خصمه (غريبو)..

فإذا لم يقبلنى هذا الغبى بدوره ..

سامضى تَوًّا إلى (ايركانو)

سوف أكون مرتاح الضمير..

لهذا الاختيار الذى لا يعنينى فى قليل أو كثير

ثلاثتهم فى الشر سواء!!

ولكن:

ما ننبى، وأنا الرجل المعوز المسكين؛ الذى يتلمس لفقره سترًا^(٢١)

وعلى هذه السطور الشعرية يعلق الدكتور نعيم عطية:

(تري من يكون هذا الشاعر المرتزق الذي يعرض مواهبه وخدماته على من يقدر من الأمراء أن يشتريه؟ تتكلم القصيدة عن (غريبو وإيركانو وسافينا) من حكام الإغريق أو الرومان. ولكن: ألا يجوز أن يكون هذا الحاكم أو ذاك: (سيف الدولة) في حلب، أو "كافور الإخشيدى" في مصر؟ ومن ثم ألا يجوز أن يكون هذا الشاعر — على مستوى الخيال — هو المتنبى) (٢٢)

*

و"الضرورة" مفردة قادرة على استدعاء مفردة أخرى، هي مفردة "الحرية"، لأن الحرية اختيار، وليس مع الضرورة اختيار، من هنا يذكرون الضرورة "واقعا" والحرية "حلمًا"، يقولها أبوتمام في حشرة ظاهرة:
فما نعط المتأزل من عيون

لها في الشوق أحساء غزار
عفت آياتهن، وأى ربيع

يكون له على الزمن الخيار؟ (٢٣)

ولعلنا لاحظنا أن "أبا تمام" قد اختار حرف الجر "على": (على الزمن)، ولم يقل: "مع الزمن"، إن الخيار استعلاء لأنه حرية، ولأن أبا تمام حر في التعبير فقد اختار هذا الحرف: (على)، كما اختار الاستفهام الذى جوابه معروف: لا أحد، وسيقول ابن قزمان — ت ٥٥٤هـ:

قد مضى عمرى فى المضى والرجوع
قاطى من تهبط .. قيران ظلوع
فإذا رايت حريص فله ممنوع
إنما لسن مع الضرورة اختيار (٢٤)

فهذا موضوعنا، الضرورة والاختيار، وبينهما كيف يمضى الشاعر
الذى هو أديب، والأديب — كما يقول محمد فريد أبو حديد:

(الأديب فى حياته كسائر الناس يعيش فى غمرة البشر، وهو مثلهم
يتعرض لما تقضى به الحياة من "ضروريات"، ولما فى نفسه من دوافع وهو
فى زحمة الحياة، ويدفع ويندفع مرتبطا بالناس والظروف المحيطة به،
ويرتطم بقيود المجتمع، ويخضع لسلطان الحكم، ويحس فى ذلك كله بأثر ما
فى داخله وفى خارجه. وهو فى كل ذلك كسائر الناس لا يختلف عنه إلا
بأنه:

أر هف إحساسا، وأنفذ بصيرة، وأعمق تأثرا، وأشمل نظرة.
ولهذا فهو يرى ما يراه غيره، ويتعرض لما يتعرض له أهل وقته
من الدوافع والمؤثرات المتعددة، ولكنه فى نظرته وإحساسه وتأثره: يختلف
عنهم بما فى طبعه من خصائص، كما يختلف عنهم فى قدرته على التعبير
عما يرى ويحس، وعما يتأثر به من ذلك؛ لأن القدرة التى يمتاز بها من
الحس تقترن بمقدرة أخرى هى القدرة على نقل ما فى فكره وما فى أعماق
شعوره إلى غيره، عن طريق التعبير الذى نسميه الأسلوب الأدبى، أو ما
نقول عنه إنه التعبير الممتاز بقوة البيان)^(٢٥)

هو مقتبس طويل، وأعتذر، لكن فيه وقفات عند أشياء كثيرة، وفيه
حديث عن الأديب والحياة والضرورة والظروف، وكيف أنه — فى حياته —
كسائر الناس، لكنه يختلف عن الناس مرتين:

— مرة وهو يستقبل الحياة، إحساسا ومعاناة ورؤية وفهما.
— ومرة وهو يرسلها أو ينقلها من أعماقه هو إلى أعماق غيره.
وهذا ما سوف نحاول فهمه والحديث عنه..

هوامش الفصل الأول

- (١) طبقات الشعراء لابن المعتز، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ص ١٤٦.
- (٢) "العقد الفريد" لابن عبدربه، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، الجزء السادس، ص ٢٢٨.
- (٣) البصائر والذخائر، تحقيق الدكتور/ وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط/١ سنة ١٩٨٨م، المجلد الثاني، ص ٣٢.
- (٤) كنايات الأديباء وإشارات البلغاء، تحقيق د. / محمود شاكر القطان، الهيئة العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٣م، ص ٣٢٣.
- (٥) نفسه.
- (٦) "التكملة لكتاب الصلة" لابن الأثير، عني بنشره السيد عزت العطار الحسيني، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، القاهرة، سنة ١٩٥٦م، الجزء الثاني/٤٧٦، وللبيت دوران، عند المسعودي والنعالي وغيرهما، وسنعود إليه كثيراً.
- (٧) انظر في المثل ورواياته:
* جمهرة الأمثال لأبي هلال الحسن بن سهل العسكري (ت بعد ٣٩٥هـ)، حققه وعلق حواشيه: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبدالمجيد قطامش - دار الجيل، بيروت، ط ١، سنة ١٩٨٨م، المثل رقم/ (٣٥٩) - ٢٦١/١.
- * مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني - ت ٥١٨هـ - حققه وفصله: محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، د. ت.: ١٢٢/١.
- * المستقصى في أمثال العرب، أبو القاسم جابر الله محمود بن عمر الزمخشري - ت ٥٣٨هـ - دار الكتب العلمية؛ بيروت، ط ٣ سنة

١٩٨٧م: ٢٠/٢.

(٨) ديوان عنتر بن شداد، الهيئة، القاهرة، سنة ٢٠٠١م، ص ١٦٠.
وقد استفاد شارح "ديوان الهذليين" بهذا البيت لعنتر عند تعليقه على أبيات لأبي خراش الهذلي يقول فيها:

وإني لأتوى الجوع حتى يمكئى فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرمي
وأغتيق الماء القراح فأنتهى إذا الزاد أمسى للمزكج ذا طغم
أردُّ شجاع البطن قد تعلمينه وأوثر غيري من عيالك بالطغم
وخافة أن: أحيا برغم وذلة والموت خير من حياة على رغم
(ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، ط/٣ سنة ٢٠٠٣م، القسم الثاني، ص ١٢٧ - ١٢٨).

(٩) المفضليات، شاكر وهارون، دار المعارف، ط/٧، ص ٣٨٥.
(١٠) تفسير الكشاف، تحقيق/ محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، سنة ١٩٩٥م، المجلد الأول، ص ٣١٢.

(١١) لسان العرب: "عَفَّ".
(١٢) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لابن بسام، تحقيق الدكتور/ إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، سنة ١٩٧٨م، ٧٢٩/٢/٢.

(١٣) تاريخ قضاة الأندلس - المرقبة العليا، للنباهي، تحقيق د./ مريم قاسم طويل، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٥م، ص ٢٠٣.

(١٤) شعراء النصرانية في الجاهلية، للأب لويس شيخو، مكتبة الآداب، القاهرة، ص ٩٠٣.

وانظر للثعالبي أبي منصور عبدالملك بن محمد - ت - ٤٢٩هـ -
(ثمار القلوب في المضاف والمنسوب)، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٠٣.

(١٥) د./ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط/٤، ص ٣٧٥.

(١٦) د./ يوسف خليف، "الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي"، دار المعارف، القاهرة، ط/٣، ص ٣٢٦، وانظر ص ٢٣٢، حيث يقول: (أما عقدة العقد التي اشترك فيها جميع الصعاليك وتحدث عنها جميع شعرائهم فهي الفقر، ...، ويتحدث الشعراء الصعاليك في أكثر من موضع من شعرهم عن فقرهم).

(١٧) انظر في هذه الحكاية:

*المزهر في علوم اللغة وأنواعها، للسيوطي، شرح وتعليق/ محمد جاد المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم، على محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت سنة ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م : ٩٥/١.

*في ترجمة الشريف المرتضى - أبي القاسم - (ت ٤٣٦هـ) في:

١- وفيات الأعيان لابن خلكان، تحقيق د./ إحسان عباس، دار صادر سنة ١٩٧٧م، الجزء الثالث.

٢- أمالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٨م، المجلد الأول، ص ٩.

٣- طيف الخيال للشريف المرتضى، تحقيق حسن كامل الصيرفي، وزارة الثقافة والإرشاد، مصر، ط/١ سنة ١٩٦٢م، عيسى الحلبي، ص/١٩.

٤- ديوان الشريف المرتضى، حققه رشيد الصنّار، عيسى الحلبي، القاهرة ١٩٥٨م، الجزء الأول، ص ٥٢.

وفي مصادر ترجمة المرتضى:

(أن أبا الحسن علي بن أحمد بن سلك الغالي الأديب، كانت له نسخة من كتاب الجماهرة لابن دريد في غاية الجودة، فدعته الحاجة إلى

بيعها، واشتراها الشريف المرتضى بمئتين ديناراً، وتصفحها فوجد بها
أبياتاً بخط بايعها أبي الحسن الفالى المذكور وهى:
أيسنتُ بها عشرين حولا وبعتها
(الأبيات)

فرجع النسخة إليه وترك الدنانير).

- (١٨) ديوان الشريف المرتضى: ٥٣/١: الهامش.
- (١٩) معجم الأدياء لياقوت، دار إحياء التراث العربى، بيروت ١٩٨٨م،
١٩/١٥.
- (٢٠) الإحاطة فى أخبار غرناطة، لابن الخطيب (ت ٧٧٦هـ—)، تحقيق
محمد عبدالله عنان، الخانجى — القاهرة/ ١٩٧٥م: ٣/٣٧١.
- (٢١) شعراء وقصائد — باقة من بستان الشعر اليونانى الحديث، ترجمة
وتقديم د./ نعيم عطية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سنة
٢٠٠٣م، ص ٤٥ — ٤٦.
- وانظر: قصائد من كافافيس، دراسة وترجمة نعيم عطية، المجلس
الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٢٦٦ — ٢٦٧.
- (٢٢) نفسه.
- (٢٣) ديوان أبى تمام — ت ٢٣١هـ — بشرح الخطيب التبريزى، تحقيق
محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط/٢، المجلد الثانى،
ص ١٥٣.
- (٢٤) ديوان ابن قزمان، المعهد الإشبانى العربى للثقافة، مدريد، سنة
١٩٨٠م: الزجل رقم (٨٤).
- وانظر أيضاً: ديوان ابن قزمان -- إصابة الأغراض فى ذكر
الأغراض، تحقيق وتصدير فيديركو كورينتى، تقديم د./ محمود على
مكى، المجلس الأعلى للثقافة، المكتبة العربية، القاهرة،

١٤١٥هـ/١٩٩٥م، الزجل رقم (٨٤)، ص ٢٥٦ حيث يقول فى
مطلعه:

(فى ضمانى إن تعطى يذ الخيار
لم ترى ما رأيت من الأسفار
قد مضى عمرى فى المض والرجوع
فى احلى ما نهبطو ترانا طلوع
فإذا رأيت حريص فهو ممنوع
إنما لس مع الضرورة اختيار

(٢٥) محمد فريد أبوحديد، لمحات من أسرار البيان، المجلس الأعلى للثقافة،
القاهرة سنة ١٩٩٧م، ص ١٠ - ١١.

الفصل الثاني الصُّورة والمعاني المطروحة..

(١)

يأتى الجاحظ بأبيات من الشعر متعاقبة، ويترك القارئ يكتشف العلاقة التي أوجبت، أو سوغت تجاور هذه الأبيات، لقد كان الجاحظ عظيمًا وهو يجمع التراث النثرى للعرب وينزل به إلى الساحة في مباراة رائعة مع تراثهم الشعرى، وكان ناقدًا حصيفًا وهو ينتزع أبياتًا من قصيدة هـى فى المديح: شاعرها معروف وممدوحها، لكنه — الجاحظ — لا يرى المديح، وإنما يرى المعانى المطروحة، يرى ما يدعونا إلى رؤيته اجتهدا دون تدخل منه أو مساعدة، الجاحظ هنا لا يريد أن يصرفنا المديح عن الصلة التى اكتشفها، يقول:

(١) فإنى وإسماعيل عند فراقنا

لكالجفن يوم الرُّوع فارقه النُّنُّنُ

(٢) أمنتجعا مَرَّوا بأثقال هِمَّةٍ

دع الثُّقُلَ واحمل حاجة ما لها ثِقْلُ

(٣) ثناء كعرف الطيب يهدى لأهله

وليس له إلا بنى خَالِدٍ أَهْلُ

(٤) فإن أغشَ قوما بعدهم أو أزرهم

فكالوحش يذنيها من الأَّسِ المضلُّ

وقال ابن أبى عِيْنَةَ:

هل كُنْتُ إِلَّا كَلْبٌ طَـيـرٌ

وعا إلى أكله اضطرار^(١)

ولا يعلق الجاحظ، وإنما يمضى ليذكر أبياتا أخرى لا يعلق عليها،
وقبل أن أطرح السؤال المتوقع حتماً، أسوق هذا التعليق، أو هذه القراءة لابن
طباطبا، يقول:

(فأما المعنى الصحيح البارع الحسن، الذى قد أُنبرزَ فى أحسنِ
معرض وأبهى كسوة، وأرق لفظ، فقول مسلم بن الوليد الأنصارى:

فإنى وإسماعيل،

فإن أغش قوما بعده،)^(٢)

ولم يقل لنا ابن طباطبا: قياساً على أى شئ أصدر حكمه على
البيتين أنهما من المعانى البارعة فى المعارض الحسنة، لكن الجاحظ: يعطف
ما قاله ابن أبى عَيَّنة على ما قاله مسلم ويتركنا ويمضى، والسؤال:
- ما العلاقة بين أبيات مسلم وبيت ابن أبى عَيَّنة؟

وهنا نعود إلى أبيات مسلم نى ديوانه، ونبحث عن مصادر بيت ابن
أبى عَيَّنة، لكن:

- ألا تفكر قليلاً قبل هذه العودة؟!!

إن مسلماً يقول فى أربعة أبيات - أصلها عشرة فى ديوانه - وابن
أبى عَيَّنة يقول فى بيت واحد من سبعة عشر بيتاً، فأين فى أبيات مسلم ما
يشبه "الاضطرار" الذى فى بيت ابن أبى عَيَّنة؟

فى أبيات "مسلم" فراق وروّع ومحل، والفراق يباعد بين الشاعر
والممدوح، والروّع يباعد بين النصل وجفنه - النصف والغمد -، والمحل
يباعد بين الوحش ومساكنها، والفعل: "يدنى" فيه قُربٌ واستيقال، وهو يستدعى
ما قبل المحل: (البعد والاستعلاء): ما الذى يدنى الوحش من الإنسان؟ المحل
يدنيها، وإن فالملح - الجذب - فاعل يصنع الضرورة، وكل ضرورة
تلغى الاختيار، وكل ضرورة تحول الفاعل الحر إلى مفعول مضطر.

إن للشاعر قدره وقيّمته وقامته وهيّته وحرّمته مع الممدوح، وحين يترك الشاعر ممدوحه ويفارقه وداعاً يكون كالنّصل خرج من غمده وفارق جفنه، والنّصل هيّته وصورته المخيفة المتخيلة، والمجهولة وهو في الغمد: ما الذي يمكن أن يحدث لو خرج النّصل من غمده؟ كل الاحتمالات قائمة، لكن حين يخرج فإنه ليس أمامه إلا أن يكون حاداً قاطعاً فاعلاً كما يتخيل به الناس، فإن لم يفعل: فَقَدْ كُلُّ ما كان له من هيبة يَصْنَعُهَا الغموض والخفاء، والخوف..

والشاعر:

-لعله لا يستطيع الاستغناء عن المديح، ولعله يضطر إلى مدح آخرين، وهنا سيكون نَصلاً بارداً ليس أكثر من قطعة من حديد، إنه تعلمنا كالوحش الذي له صورته الغامضة المخيفة الأسطورية وهو هناك بعيد لأبد في رعوس الجبال أو بطون الأدغال، أو بين أشجار الغابات الملتفة تخفيه وتجعله علامة استفهام تحيط بها الدهشة والخوف، والإعجاب، والرعب، لكن المحل يدنيه، وأرجو أن نتأمل هذا التعبير المختار: (يدنيه)، لقد صار قريباً، سهلاً متاحاً وممكنًا، جعله المحل - الضرورة - مفعولاً يتنازل عن هيّته، وها هو بصير وحشاً جائعاً مستأنساً ومستباحاً، كالنّصل الذي يرغبه فراق الممدوح على الخروج للعمل، سيرضى الوحش بالجيف كما يقول المتنبي (والجوع يرضى الأسود بالجيف)، وهنا نتذكر:

(وقد تخرج الحاجات يا أم مالك

كرائيم من ربّ بهنّ ضنين)

إن الحاجات - الضرورات - تخرج الكرائم، وتبيح المحظور، وتطرح صاحبها كل مطرح كما يقول عروة بن الورد. يقول عروة: (ومن يك مثلى..)

لقد صار مثلاً بعياله وفقره، صار الفقر (مثلية) مرجعية للضرورة
واقعاً، والرضا بأى شئ سلوكاً!!

* هكذا أفهم صنيع الجاحظ..

الضرورة هي التي تكشف الإنسان: هل يعف، أم يضعف ويسقط
ويمدح الآخرين ويأكل الميتة ويدنو من الناس، ويخرج كرائمه، ويطرح نفسه
كل مطرح؟؟

إن التجربة هي الفاعل: الجوع — الضرورة — المحل — الفقر —
الحاجات..

إن لحم الطير مفعول لفعل التحريم، لكنه يصير مع الضرورة مفعولاً
مختلفاً كما سوف نرى..

لن يلجأ مسلم بن الوليد إلى غير بنى خالد إلا مضطراً، وهذا
الاضطرار يدعو إلى أكل الميتة، هذا ما أفهمه، ولعل هذا ما يريده الجاحظ:
أن يلفت قارئه إلى غير المديح، إلى المعاني المطروحة، إلى هذا التشابه،
وكيف اجتمع شاعران على هذا المعنى: الضرورة (تكنى) .. و(تدعو) ..

(٢)

وأبيات مسلم في ديوانه، حيث يوردها المحقق مشيراً إلى مصادرهما
وعدد الأبيات في كل مصدر، وهما هي الأبيات:

(١) وإني وإسماعيل يوم وداعه

تكالغمد يوم الرّوع فارقه النّصل

(٢) أمّا والحبال الممرات بيننا

وسائل أدتها المودة والنّصل:

- (٣) لما خُنتُ عهدًا من إخاء، ولا نأى:
بذكرك نأى عن ضميرى ولا شغلُ
- (٤) وإنى فى مالى وأهلى كأتنى
— لنأيك — لا مال لىدى ولا أهلُ
- (٥) يذكرك "الدين والفضل والحجا"،
وقيل الخنا والحلم والعلم .. والجَهْلُ:
- (٦) فألقاك عن مذمومها منتزها
وألقاك فى محمودها ولك الفضلُ
- (٧) وأحمد من أخلاقك البخل.. إنه
بعرضك، لا بالمال، حاشاك البخلُ
- (٨) أمنتجعا مَرُوا بِأَثْقَالِ هِمَّةٍ
دع الثقل واحمل حاجة ماله ثقلُ
- (٩) ثناء كعرف الطيب يهدى لأهله
وليس له إلا بنى خالد أهلُ
- (١٠) فإن أغش قوماً بعدهم أو أزرهم
فكالوحش: يَسْتَدْنِيهِ الْقَنْصُ الْمَحْلُ^(٣)
- هكذا تأتى رواية الديوان: (فكالوحش يستدنيه للقنص المحل)،
والقنص مجهود ذاتى يبذله الوحش حين تبخل الطبيعة.
ونلاحظ أن الجاحظ اختار أربعة أبيات ولم يلتفت إلى المديح،
والأبيات مديح لإسماعيل البرمكى، يقول ابن المعتز:
(ومما يستحسن له، على أن شعره كله ديباج حسن لا يدفعه عن ذلك
أحد، قوله:

وإني وإسماعيل يوم وداعه

كالغمد يوم الرّوع فارقه النّصل

فإن أغش قوما بعدهم أو أزرهم

فكالوحش يُدّئها من الأتس المحل

وهذا معنى لا يتفق لشاعر مثله في ألف سنة^(٤)، وقبل ابن المعتز كان ابن قتيبة يقول عن هذين البيتين: (ومما يستحسن له من شعره قوله فني الوداع: وإني وإسماعيل، ...) ^(٥)، والذي بين ابن قتيبة والجاحظ هو الفارق بين الموضوع والفن؛ إن الجاحظ يلتفت إلى المعنى — الوداع — في الصورة — الفن —، المعنى المطروح في الطريق يعرفه الحضري والبدوي: كيف تتعدد تجلياته ومعالجاته ومعارضه وصوره وصياغاته؟ وكيف يكون "فح الوداع" في كل مرة وعند كل شاعر، كيف تكون مرارة الفراق وحسرة الوداع والخوف مما بعده، إن ابن قتيبة يرى البيتين مما يستحسن في الوداع، فأى حسن يقصد؟..

ويقول الدكتور شوقي ضيف:

(ومن بارع مديحه قوله في إسماعيل البرمكي: وإني وإسماعيل...) ^(٦)

ويكتفى الدكتور شوقي — وتوقف عند المديح البارع — بعبارة ابن المعتز السابقة، وكذلك فعل دارسون آخرون، حيث اكتفوا بإيراد البيتين وتعليق ابن المعتز ^(٧).

(٣)

ونعود فنسأل: ما العلاقة؟

هي الضرورة التي تجعل الفاعل المتعفف مفعولا مضطرا، ومما أورده التوحيدى عن الضرورة:

"إن الضرورة للإنسان حاملة

على خلاف الذى يهوى .. ويختار"^(٨)

وها هي أبيات ابن أبى عُبَيْنَةَ وفيها بيته الوارد عند الجاحظ بعد أبيات مسلم بن الوليد:

(وقال يعاتب محمد بن يحيى بن خالد البرمكى بأبيات رائية:

(١) اسلم وإن كان فيك عَنِّي

قَبَضُ لَكَيْتُكَ وَازْدَارُ

(٢) تَلْحَظْنِي عَابِسًا قَطُوبًا

كَأَنَّمَا بِي إِلَيْكَ ثَارُ

(٣) لَوْ كَانَ أَمْرًا عَنَنْتُ فِيهِ

يَجُوزُ مِنْهُ لِيْ اعْتِذَارُ

(٤) أَوْ كُنْتُ سَأَلْتُ حَرِيصًا

لَحَانٍ مِنْ لِيْ لَكَ الْفَرَارُ

(٥) أَوْ كُنْتُ نَذَلًا عَدِيمَ عَقْلٍ

لَا مَتَصِيبُ لِيْ وَلَا نَجَارُ

(٦) أَوْ لَمْ أَكُنْ حَامِلًا بِنَفْسِيْ

مَا تَحْمِلُ الْأَنْفُسُ الْكِبَارُ

- (٧) وإِنْسِي مِنْ خِيَارِ قَوْمِي
وَكُلْ أَهْلِي فَتَنِي خِيَارُ
- (٨) عَمَّزْتُ إِنْ نَسَّالْتَنِي جَفَاءَ
مِنْكَ وَإِنْ نَسَّالْتَنِي ضَرَارُ
- (٩) لَكِنْ ذَنْبِي إِلَيْكَ أَنِّي
قَحْطَانُ لِي الْجَدُّ .. لَا نَزَارُ
- (١٠) عَلَيْكَ مِنْهُ السَّلَامُ .. هَذَا
أَوَانُ يَنْأَى بِِي الْمَزَارُ
- (١١) مَا كُنْتُ إِلَّا كُلْحَمَ طَيْرِ
دَعَا إِلَيَّ أَكَلَهُ اضْطَرَارُ
- (١٢) رَاحَتْ عَلَى النَّاسِ لَابِسُ يَحْيَى
مَحَمَّدُ دِيمَةُ غِزَارُ
- (١٣) وَلَمْ يَكُنْ مَا نِلْتُ مِنْهُ
بِقَدْرِ مَا يَنْجِلِي الْغَبَارُ
- (١٤) (قَدْ أَصْبَحَ النَّاسُ فِي زَمَانِ
أَعْلَامِهِ السُّفْلَةُ الشَّرَارُ
- (١٥) يَسْتَأْخِرُ السَّابِقُ الذَّكَايُ
فِيهِ .. وَيَسْتَقْدِمُ الْحَمَارُ
- (١٦) وَلَيْسَ لِلْمَرْءِ مَا تَمْنَى
يَوْمًا وَمَا إِنْ لَهْ اخْتِيَارُ

(١٧) مَا قَدَّرَ اللَّهُ فَهُوَ آتٍ

وفى مقاديره الخير (٩)

فهذه أبيات ابن أبي عَيَّثَة، وهو يختتمها بانعدام حق الإنسان فى الاختيار والتمنى، والحياة تعادى أصحاب العقول هنا أيضا، لقد أصبح الناس فى زمان (أعلامه السقطة الشرار)، حيث:

يسـتأخـر الذكى

فيه، ويسـتقـدم الحمار

يصير الفاعل مفعولا، والمفعول فاعلا، تتقلب الموازين، وهكذا: "يصير الحياتى شعرا"، والواقع فنا، والرسالى تخييلا، وتنتقل المفارقة والمقابلات الحادة من الحياة (السفلة الأعلام)، إلى الشعر على أجنحة أدواته، هذا هو البديع: يتأخر الذكى ويتقدم الحمار، ومن معانى "البديع" "البدعة"، كل جديد على غير مثال مسبوق، وهل من بدعة أنكى من تقدم الحمار؟

وحين ينعدم "الاختيار" تنتصب الضرورة المتاح الوحيد والفاعل الوحيد، وهنا يصير الشاعر "المعائب" مضطرا إلى الرضا "بالمعائب"، الذى يصير هنا - فى الشعر - :

هـل كُنْتُ إِلَّا كُلِّمَ مَيِّتٍ

دعا إلى أكله اضطرار؟!!

وهنا يستفيد الشاعر المضطر من اختيار آخر ممكن، هو الاختيار الأسلوبى؛ هو مفعول فى الحياة للضرورة، فليكن فى الشعر فاعلا للفن: إنه يستفيد من أسلوب القصر: (هل كنت إلا .. ما كنت إلا)، يقول: أنت لم تكن إلا لحم طير ميت، وهذا نفسه انعدام آخر للاختيار.

(٤)

ولقد جاء الجاحظ بهذا البيت من سياقه — العتاب — ليضعه بعد أبيات مسلم بن الوليد، وهو يتمنى — ربما — أن نلاحظ ما يلحظه هو من قرب الشبه، ولعلنا نلاحظ — مع الضرورة — انقلاب الموازين، كأنما "الضرورة" خروج على نصٍّ مألوف وسياق معروف، وكأنما الأصل هو: الحرية والاختيار، ومعروف أن الأصل في الأشياء الإباحة، ولا تحرم إلا بنص، فهل صارت الضرورة نصًّا التحريم؟!١١

ولقد كان الجاحظ حُرًّا وهو يرى المعاني والصور، وكان غيره حُرًّا وهو يختار للمديح والعتاب أبياتًا تستحسن!١٢

ولقد ورد هذا البيت الحادى عشر: "ما كنت إلا كلم ميت" فى مصادر كثيرة، من هذه المصادر: الوساطة والصبح المتبى وكتاب الصنائع، واليتيمة:

*يقول صاحب الوساطة تحت عنوان رئيسى: "السرقات الشعرية"، وعنوان فرعى: "سرقات المتبى":

(قال عبدالله بن محمد المهلبى:

مَا كُنْتُ إِلَّا كَلِمَ مَيِّتٍ

دَعَا إِلَى أَكْلِهِ اضْطَرَّار

وقال أبو الطيب:

غَيْرِ اخْتِيَارِ رَضِيْتُ بِرَّكَ بِي

وَالْجُوعُ يُرْضَى الْأَسْوَدُ بِالْجِيفِ

وقريب منه قول أبى على البصير:

ولكن البلاد إذا اقشعرت

وصَوَّحَ نَبْتُهَا: رُعِيَ الهشيم

ومنه قول الآخر:

فلا تحمدوني في الزيادة إني

أزوركُم إذ لا أرى متعللاً

وهذا مما قدمت لك ذكره من اختلاف صورة الأمثلة على المعنى

(الواحد) (١٠)

إن صاحب "الوساطة" يختار "السرقه" عنواناً، لكنه يرى هذه الأبيات

صوراً مختلفة وتجليات متنوعة للمعنى الواحد، ولعلنا لاحظنا عبارتين:

(وقريب منه.. وقول الآخر).

إن صورة التعبير تختلف لأن الشاعر يختار من الأساليب ما يناسب

إحساسه، والمعنى واحد لأن الشاعر يسرق ويخفي، والمعنى واحد — أيضاً،

لأن الشاعر إنسان يعيش الحياة كسائر الناس، والمعنى واحد لأن الشعر جادة

— طريق — وقد يقع الحافر على الحافر!!

وهنا نلتقى بالإنسان — المتنبى — (وقد رضى بالبر غير مختار)،

وهو مضطر أن يرعى الهشيم، الهشيم الذي هو مفعول مرتين:

-لأنه على وزن فعيل التي هي بمعنى مفعول..

-ولأنه مفعول لفعل الرعى.

ولكن البلاد إذا اقشعرت .. وصَوَّحَ نَبْتُهَا، صار الفاعل: — (البلاد

والنبت) — عاجزين، ومن ثم يرتفع المفعول، الهشيم، حيث يصير نائباً

للفاعل، لقد توقف الفاعلان الأصليان عن ممارسة الفاعلية في الواقع واكتفيا

بفاعلية النحو .. لقد كان المحل يدنى الوحوش عند مسلم، وكان يخرج

النصل من غمده، وكان الاضطراب يدعو - يبرر - أكل الميتة، وكانت الحاجات - يا أم مالك - تخرج الكرائم من صاحبها الضنين، ومن كان فقيرا ذا عيال ومقترا من المال كعروة يطرح نفسه كل مطرح، وها هو الجوع يرضى الأسود بالجيف، وها هو الهشيم يصير فاعلا، لقد غادر النصل غمده، والممدوح شاعره، والشاعر ممدوحه، والوحوش مكانها والأسود كبرياءها، فاقشعرت البلاد وصوَّح النَّبْتُ، هنا يرتفع الهشيم والميتة والجيف، وهنا يتأخر السابق الذكى ويتقدم الحمار، وهنا ينعدم الاختيار، ويقبل الزمان الذى: "أعلامه السفلة الكبار":

لعمرك ما نسب المعلى

إلى كرم وفى الدنيا كريم

ولكن البلاد إذا اقشعرت

وصوَّح نَبْتُهَا: رُعى الهشيمُ

إن هذا الرجل - المعلى - ما كان ليكون أهلا للكرم لو أن فى الدنيا كريم واحد، لكن غياب الكرماء أرغما أن نعد المعلى هذا كريما، نحن مضطرون أن نمنحه صفة الكرم احتياجا، لا يوجد غيره، فلتهبط رتبة الكرم ولنحط مستواها والأمر لله، ثم يأتى الشاعر بالتمثيل: إنما مثلنا مع المعلى مثل الذين يرعون الهشيم إذا اقشعرت البلاد وصوَّح نَبْتُهَا، ولعلنا نلاحظ الحسرة البالغة حين ينزل الشاعر - أبو على البصير - علم الكرم من سماء الشعر ليسلمه إلى "المعلى" هذا، لكن: ما باليد حيلة، هو ليس كريما لأنه كريم، إنما هو كريم لأن الدنيا خلت من الكرماء، فأى شئ يعطيه يمكن أن يكون .. كرما!!

(٥)

أما أبو الطيب المتنبي - وعنه ألفت الوساطة - فيحتكم إلى "العام" ليبرر "الخاص"، إنه يأتي من الحياة - الواقع - بالمثل:

"الجوع يرضى الأسود بالجيف"

هذا هو العام الجماعي، أما الخاص الفردي فهو اضطرار المتنبي إلى قبول البر، لم يكن المتنبي يمتلك الاختيار واقعا، وكان يمتلك اختيار "الأسود الجائعة" فناً، تلك الأسود التي تدفعها الضرورة - الجوع - إلى الرضا بالجيف، المتنبي والأسود هنا بين السيف والجدار (الجوع والكبرياء).. فما الذي تقوله الخبرة الجماعية الحياتية المعاشة واقعا؟ نقول:

الجوع يرضى الأسود بالجيف

التي هي:

الضرورات تبيح المحظورات

والتي هي:

المضطر يركب الصئب

هنا يصير المثل مرجعية حياتية منقذة، ومن كان مثل عروة - مرة أخرى -

"ذا عيال .. ومقتراً من المال:

يطرح نفسه كل مطرح!"

هنا تصير العبارة، التعبير، المثل المختار، المرجعية: نصاً يدخل مع الواقع في جدل يبرر الواقع، ويجمل الفن.

*وعن المتنبي أيضاً ألفت: "الصبح المنبى"، يقول المؤلف:

(وكتب إلى "أبي دلف" سجان الوالى وقد بره فى السجن:

أهـون بطول الثواء والتلف

والسجن والقيـد يا أبا دلف

غير اختيار قبلت بـرك بى

والجوع يرضى الأسود بالجيف

...، ...، ...، والبيت الثانى "مأخوذ" من قول أبى على البصير:

ولكن البلاد إذا اقشـعرت

وصنوح نبتـها: رعى الهشيم

ومنه أخذ المهلبى قوله:

ما كنت إلا كلحم ميت

دعا إلى أكله اضطرار^(١١)

وهنا نلتقى بتعبير "الأخذ"، وليس المتبى وحده الذى أخذ، هناك

المهلبى ابن أبى عيئة.

* وفى كتاب الصناعتين يأتى الحديث هكذا:

(وممن أخفى الأخذ ابن أبى عيئة فى قوله:

ما كنت إلا كلحم ميت

دعا إلى أكله اضطرار

أخذه من قول الأول:

وإن بقوم سودوك لفاقـة

إلى سيـد لو يظفرون بسـيد^(١٢)

لم يذكر أبو هلال العسكرى بيت المتبى، وإنما ذكر بيتا رابعا، وهو

يرى أن هذا من "الأخذ الخفى" ..

*وأخيرا يأتى البيت عند الثعالبي هكذا:
(ومن شعره فى الحبس ما كتب به إلى صديق كان قد أنفذ إليه مبرة:
أهـون بطول الثواء والتألف
والسجن والقيـد يا أبا دلف
غير اختيار رضىت بـرك بى
والجوع يرضى الأسود بالجيف
ويشبه قول أبى عيـنة:
ما أنت إلا كلحم طـير
دعا إلى أكله اضطرار)^(١٢)
فأبيات المتنـبى — عند الثعالبي — ليست مسروقة ولا مأخوذة، ولكنها
تشبه قول ابن أبى عيـنة، وقول ابن أبى عيـنة جاء به الجاحظ بعد أبيات
مسلم، وأيام الجاحظ: لم يكن المتنـبى قد ولد!!

(٦)

هذه أبيات مسلم بن الوليد التي أسلمتنا إلى ابن أبي عيَّنة، حيث يركب المضطرون الصعب ويأكلون الميتة، وإلى أبي علي البصير حيث يرعى الهشيم ويصير "المعلّى" من الكرماء..

هي الضرورة، وللضرورة أحكامها - تلجئ الناس إلى ما يكرهون، وتفقد هم حقهم في الحرية والاختيار، ولقد أسلمتنا هذه الأبيات إلى أبي الطيب المتنبى، وها هي أبياته كما وردت في شرح أبي العلاء المعري:

(وقال في أبي دلف، وكان قد حبسه الوالي لشيء بلغه عنه، وأبو دلف هذا سجان حبس المتنبى عنده مدة سنتين، وقد أهدى إليه هدية، وهو في السجن:

أهـون بطول الثـواء والتلف

... ،... ،..

غـير اختيـار، ... ،... ،..

... ،... ،..

يقول: قبلت برك بي عن غير اختيار، بل بالاضطرار الواقع، كما أن الأسد إذا جاع ولم يظفر بفريسة يأكل الجيف اضطراراً، كذلك حالي في قبول برك^(١٤)

وفي شرح العكبري:

(المعنى: يقول:

قبلته اضطراراً لا اختياراً. فالأسد يرضى بأكل الجيف إذا لم يجد

غيرها. وهذا من قول المهلب:

ما كنت إلا كلحم ميت، ... ،..

... ،... ،..

ومثله لأبى على البصير:

لعمرك أيبك ما نسب المعطى

إلى كرم وفى الدنيا كريم

ولكن البلاد إذا اقشـعرت

... ..

ومثله أيضاً:

خُذْ ما أتاك من اللئام إذا نأى أهل الكرم

فالأسد تفرس الكلاب إذا تعذرت الغنم^(١٥)

ها هي الدائرة تكتمل:

المحل يستدنى الوحوش من الناس عند مسلم، والجوع يرضى الأسود
بالجيف عند المتنبى، وبينهما (لحم الميتة).

لقد كان المتنبى — فيما نرى — حاداً وهو يشبه برّ سجانه بالجيفة،
فليكن هو أسداً، لا بأس.. يقول الدكتور طه حسين:

(ويجب أن يكون المتنبى قد قال هذه الأبيات قبل أن يطول عهده
بالسجن، فهو ما زال محتفظاً بكبريائه)^(١٦)، وإنّ فهو فى بداية العهد
بالسجن، وإلاّ فإنّ فى السجن ما يذل النفس ويطأ الكبرياء، وإن كانت كبرياء
الأسود..

وعلى الأبيات يعلق الأستاذ محمود شaker:

(ومما يدل على استخفافه بالسجن فى أول أمره، ما رواه من أن أبا
دلف ابن كنداج — سجان المتنبى — أهدى إليه هدية وهو معتقل بـحمص،
وكان قد بلغه أنه تلبه عند الوالى الذى اعتقله، فكتب إليه:

"أهـون بطول الثـواء والتلف

... ،... ،..

وفى هذه الأبيات تقف كبرياؤه كما هى، لم يأخذ منها عذاب السجن وشقاؤه شيئا، حتى إنه ليقول للذى يبره فى سجنه: (غير اختيار رضيت برك بى)، ولولا ما أنا فيه من العذاب لرددت عليك هديتك غير حافل بك ولا بها، ثم ينتزع المثل على عادته: "والجوع يرضى الأسود بالجيف"، وهى سخرية حديدة ومؤلمة^(١٧)

هذا هو الموضوع وصورته، "معنى فى بيت"، لكن الجاحظ يشـحـذ فينا ذاكرة المعنى، ويضع أمامنا بيتا لشاعر آخر، وهو بيت ينتزعه الجاحظ من سبعة عشر بيتا فى العتاب، وتدور عجلة الذاكرة، ومعها الملاحظة، وإذا بأبيات كثيرة وصور متعددة للمعنى المطروح فى الطريق، هذا المعنى الذى يسبح على محيط دائرة مركزها الضرورة..

والآن يحق لنا أن نستدعى هذه النصوص بوصفها أمثالا مرجعية نحتكم إليها، يكفى أن نقول:

-وقد تخرج الحاجات يا أم مالك.

-ومن يك متلى ذا عيال..

-لم يكن إلا لحم طير..

-الجوع يرضى الأسود بالجيف..

-ولكن البلاد إذا اقشعرت..

وهكذا استطاع الإنسان — الشاعر — أن يقدم "نصّه" الذى يواجه به الضرورة، أو يبررها، أو يفلسف الرضا به، وهاهو النص يصير فناً، ويصير مثلاً، ويصير مرجعية منطقية يحتكم إليها ويقاس عليها، ويكتفى بها حين تتكرر المناسبة وتتصب الضرورة.

هوامش الفصل الثانی

- (١) البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة سنة ٢٠٠٣م : ٤٨/٤.
- (٢) عيار الشعر، تحقيق د./ محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٨٤م، ص ١٢٥.
- (٣) شرح ديوان صريع الغواني — مسلم بن الوليد الأنصاري — تحقيق د./ سامي الدّهان، دار المعارف، القاهرة، ط/٣، ص ٣٣٢ — ٣٣٣.
- (٤) طبقات الشعراء: ص ٢٣٥.
- (٥) الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة: ٨٣٣/٢.
- (٦) العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط/٦، ص ٢٦٤.
- (٧) انظر على سبيل المثال: د./ محمد نبيه حجاب، معالم الشعر وأعلامه في العصر العباسي الأول — عصر الدولة الموحدة — دار المعارف، ط/١، سنة ١٩٧٢م، ص ١٩٥.
- (٨) البصائر والذخائر: ٧٩/٤.
- (٩) أشعار آل أبي عيَنة وأخبارهم، جمعها وحققها وقدم لها: الدكتور/ عبدالمجيد الإسداوي، دار الأرقم للطباعة، الزقازيق سنة ١٩٩٤م، ص ٢٠٨ — ٢٠٩.
- وانظر: الأغاني، الهيئة: ١٠٤/٢٠ — ١٠٥.
- (١٠) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، ص ٢٢٠ — ٢٢١.
- (١١) الصبح المنبى عن حبيثة المتنبي، للشيخ يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، ط/٢، ص ٦١ — ٦٢.

- (١٢) كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق على محمد البجاوى
ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربى، ط/٢، ص ٢٢٨.
- (١٣) يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر، للثعالبي، شرح وتحقيق د./
محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، سنة ٢٠٠٠م:
١٤٢/١.
- (١٤) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي - معجز أحمد - لأبي العلاء
المعري، تحقيق الدكتور عبدالمجيد دياب، دار المعارف، سنة
١٩٨٦م، الجزء الأول، ص ١٨٨ - ١٨٩.
- (١٥) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي البقاء العكبري، دار المعرفة،
بيروت، الجزء الثانى، ص ٢٨١.
- (١٦) مع المتنبي، دار المعارف، ط/١٣، ص ١٠٢.
- (١٧) المتنبي، المدنى - جدة - الخانجي القاهرة، سنة ١٩٨٧م، ص ٢٢٥.

تشكيل المكان في السرد العربي المعاصر

تشكيل المكان في السرد العربي المعاصر - بهاء ظاهر نموذجاً -

مداخل

جاء في لسان العرب في باب مَكَنَ (والمكان الموضع والجمع أمكنة كَقَذَالٍ وَأَقْذَلَةٍ وَأَمَاكِينَ جُمَعَ الْجَمْعُ، قَالَ ثَعْلَبُ: يَبْطُلُ أَنْ يَكُونَ مَكَانًا فَعَلًا لِأَنَّ الْعَرَبَ تَقُولُ كُنْ مَكَانَكَ وَقُمْ مَكَانَكَ وَاقْعِدْ مَقْعَدَكَ، فَقَدْ دَلَّ هَذَا عَلَى أَنَّهُ مُصْطَرٌّ مِنْ كَانَ أَوْ مَوْضِعٌ فِيهِ. وَإِنَّمَا جُمِعَ أَمَكْنَةُ فَعَامَلُوا الْمِيمَ الزَّائِدَةَ مُعَامَلَةَ الْأَصْلِيَّةِ لِأَنَّ الْعَرَبَ تُشَبِّهُ الْحَرْفَ بِالْحَرْفِ"^(١) وبذلك يُعَيَّنُ الْمَوْضِعُ إِذْ يَقُولُ الْأَزْهَرِيُّ "وَقَالَ سَلْمَةُ: قَالَ الْفَرَاءُ: لَهُ فِي قَلْبِي مَكَانَةٌ وَمَوْقِعَةٌ وَمَجْلَةٌ"^(٢). أما الجوهرى فيقسم المكان إلى نوعين هما: (المكان الخاص) والمكان المشترك: أما الأول فهو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره، أما الثانى فهو الحيز الذي تشغله جملة أجسام وحينما توجد أجسام يوجد مكان وحينما لا توجد أجسام لا يوجد مكان"^(٣).

وبتعدد معانى المصطلح عند العرب "بالحيز والموضع والمحل والفضاء"^(٤)، "لم يقتصر المكان على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً ولكنه فضلاً عن ذلك النظام من العلاقات المجردة، يستخرج من الأشياء المادية والملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهنى أو الجهد الذهنى المجرد"^(٥)، ولعلنا نستطيع أن نتبين أهمية المكان الواقعى وكيفية تحوله داخل النص الإبداعى بعد أن اسمته الدراسات النقدية^(٦) الحديثة بالمكان التخيلى الذى ساهمت اللغة فى صوغه (من الألفاظ لا من موجودات أو صور)^(٧)، "قللغة بعد فيزيقى يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية فيتشكل المكان ولهذا أصبح المكان فى العمل الإبداعى مسرحاً للأحداث على اعتباره "قوة فعالة مؤثرة فى حياة الشخص وقد يكون وصف الموضع مُنْهَباً فى تفصيله لكى يمنح

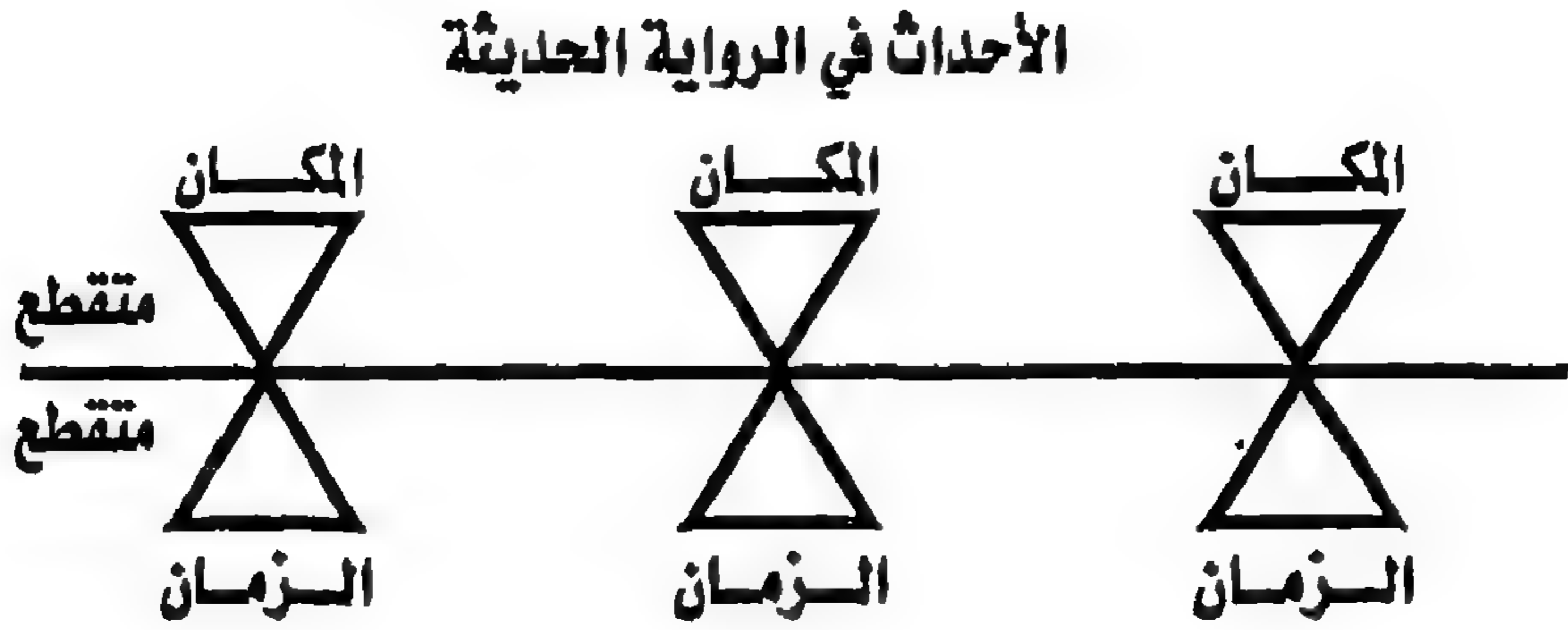
القارئ الإحساس بصدق الواقع^(٨) غير أن المكان الروائي لا يطابق المكان الطبيعي تماماً، بل يقاربه "قالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"^(٩).. بيد أن ذلك لا يعنى عدم وجود المشابهة بين هذين العالمين لأن "المكان هو الذي يعطى للمتخيل مظهر الحقيقة"^(١٠) ولكننا لا نستطيع أن نعزل المكان بذاته بعيداً عن الزمان (إذ لا يمكن طرح مسألة المكان والفضاء بمعزل عن الأزمنة، فالعلاقة بين الزمان والمكان علاقة أساسية لأنها تُشخص جدلية الواقع في الحياة وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته"^(١١)، فإذا كان الزمن (يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وهناك اختلاف في طريقة إدراك المكان حيث إن الزمن مرتبط بالإدراك النفسى، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسى"^(١٢).

لقد تعاملت الرواية الكلاسيكية مع الزمان والمكان بمفهومى الاستمرارية والنقطيية فالزمن فيها مستمر بتواليه وتعاقبيه ضمن سياق أفقى واضح، بينما تمظهر المكان فيها بتقطعات عمودية عليه، إذ تبدو العلاقة بينهما بالشكل القالى:

الأحداث في الرواية الكلاسيكية



أما الرواية الحديثة فقد دأبت على تغييب أو تقطيع الزمان أسوةً
بالمكان فبدأ كلاهما متداخلا مع الآخر، لا يستقر على نمط ثابت على نحو
الشكل التالي:



ونحن "إذا بحثنا عن تكرار تغيرات الأمكنة في رواية ما وعن إيقاعها
ونظامها وبصورة خاصة سببها لتكشفَ إلى أية درجة تبدو هذه التغيرات
مهمة لتضمن للقصة وحدتها وحركتها في الوقت ذاته، وكم يتضامن المكان
مع عناصره الأخرى المؤسسة"^(١٣). وما يهمنا هو تجسيدات المكان الواقعي
في العمل القصصي، فقد تنوع المكان بتنوع استخدامه في النص الإبداعي، إذ
قسم (بروب) المكان في الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أطر هي على هذا
النحو^(١٤):

- ١- المكان الأصل وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة.
- ٢- المكان العرضي أو الوقتي، وهو المكان الذي يحدث فيه الاختيار
الترشيحي.

- ٣- المكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز.
- وقد عدل (غريماس) تلك الأمكنة مستخدماً مصطلحات أخرى، معبراً
عن فهم آخر للمكان إذ أطلق على المكان الأصلي مصطلح "مكان الأنس

الحاف" وتتمثل وظيفته في خلق مبررات الاستفسار والأفعال، أما المكان العرضي أو الوقتي فقد عرّفه بالمكان "المجاور للمكان المركزي الذي أسماه باللامكان، مبيناً بذلك أن الفعل المميز للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين فمكان الفعل هو اللامكان؛ أي نفى للمكان بوصفه ثابتاً وقاراً" (١٥).

أما الناقد العربي غالب (هلسا) فقد قسم المكان إلى (١٦):

١- المكان المجازي وهو المكان المفترض الذي ليس له وجود مؤكد في رواية الأحداث المتتالية، وتكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنياً ولكننا لا نعيشه.

٢- المكان الهندسي وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة وحياد وبذلك يكثر من المعلومات التفصيلية فيتحول إلى مكان خرائطي وليس مكاناً فنياً.

٣- المكان المعيش وهو مكان التجربة المعيشة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه (مؤلف الرواية) وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال. إنه المكان الذي لو عدنا إليه حتى في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله.

٤- المكان المُعَادِي وهو المكان الذي يأخذ تجسّداته في السجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة: المنفى: ويتخذ هذا المكان صفة الأبوية بهرمية السلطة في داخله.

بينما يريّ الناقد (محمد برادة) (١٧) رداً على تقسيمات (غالب هلسا) تلك، إنّه "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات.. إلى مجازية وغير مجازية لأنها كلها مجازية أي لا تساوي الواقع.. والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعاً من السعة في المجازية كما لا يمكن أن نقول مكاناً هندسياً أو

مكانا معاشا لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها وقد يستتبطها من خلال احساساته الداخلية، ولذلك يقسم الأمكنة حسب رأيه إلى^(١٨):

- ١- فضاءات ممكنة حيث يمكن إرجاعها إلى مرجع معين.
- ٢- فضاءات متخيلة لا يمكن أن نعود بها إلى خارج النص، أو إلى مرجع مثل فضاءات كافكا.

بينما يكتفى الناقد (ياسين النصير بتقسيم المكان إلى قسمين هما^(١٩):

١- مكان موضوعي.

٢- مكان مفترض.

أما الموضوعي فهو المكان الواقعي الذي يمتلك مرجعية خارجية في حين يمكن عد المكان المفترض تخيليا يلتقى مع الواقع بصفات الواقع لا بمحدوديته، فيبدو إذا لا ملامح واضحة له.. وقد يقترب هذا النوع من المكان إلى المكان المجازي الذي حدده (غالب هلسا) في حين نجد فهما لطبيعة المكان في النص القصصي اعتمده أحد الباحثين، وذلك بتقسيم المكان إلى أربعة أنواع على هذا النحو^(٢٠):

١- المكان المسرحي: وهو المكان المغلق المتسم بتحديد رؤيتنا له، نتيجة صغره وضيقه.

٢- المكان التاريخي: وهو المكان الذي يمتلك البعد الزمني الواضح حيث تجرى فيه تحولات تاريخية هامة وقد يسمى بالمكان الزمكاني.

٣- المكان الأليف/ المكان الحنيني الذي يقودنا إلى زمن آخر عبر اللحظة الآنية. الطفولة. الصبا، وقد أسماه غالب هلسا بالمكان المعاشي الذي يلتصق بالفرد وذكري عند القارئ وهو يأخذ صفة الأمومية.

٤- المكان المعادى (السجن/ المنفى) الذي يأخذ صفة الأبوية بوصفه إرغامياً. وهو ذات المكان المعادى الذي رأيناه عند الناقد غالب هلسا. ولا اختلاف عليه بين أكثر النقاد..

ويبدو أن هناك فصلاً واضحاً بين المكان والزمن عند بعض النقاد كغالب هلسا مثلاً، نجد بعضهم الآخر يصر على الأفضل بينهما إذ أن "الكاتب في رؤيته للمكان والزمان يتقرب من (الظاهريّة) ومن مقولتها في المتصل الزماني والمكاني، التي ترى أن الزمان لا وجود له دون المكان، وإن الزمان حادث بسبب الحركة في المكان وفي الأشياء، ويترتب على هذه الرؤية، القول بأن المكان لا الزمان هو المبدأ الأول لنشاط الكاتب الروائي" (٢١).

وفي ضوء تلك العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان قسم "أودوين موير" (٢٢) الرواية إلى نوعين وفقاً لتعاملها مع الزمان والمكان هما:

١- الرواية الدرامية التي يُبنى الحدث فيها، في نطاق حركة الزمان، أما المكان فيكون عارضاً عابراً في الرواية.

٢- رواية الشخصية: يُبنى الحدث فيها، في نطاق المكان، أما الزمان فيكون ثانوياً.

وهو إذ يُلخصُ تقسيمه السابق بقوله: "إن العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في الزمان وإن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، وكلا هذين النموذجين من الرواية لا يتعارضان ولا يتم أحدهما الآخر، بل هما طريقان متميزان في رؤية الحياة الفرد في الزمان والمجتمع في المكان" (٢٣).

ولا يعنى هذا أن الرواية الدرامية قد تجنبت المكان إلا أنها تؤسس نفسها على تسلسل الحدث في الزمان، ولا يعين أيضاً أن رواية الشخصية قد

أنكرت الزمان إلا أن "العنصر الغالب"^(٢٤)، هو الذي يحدد تجانس هاتين الروايتين مع الزمان أو المكان ففي كلتا الروايتين يبقى التأسيس الروائي متكنا على الواقع إذ لا بُد للقاص من أن يقاربه، ويخلق هذا الواقع من جديد، ليشكل لديه عالم جديد يحس به قد امتلك ببناءه الخاص بحيث يبدو صورة أخرى للواقع الخارجى صورة تخيلية لمكان حقيقى قد أصبح مكانا آخر له سمات الأصل، إلا أنه ليس الأصل ذاته.. وبتكاملها معا في النص الإبداعى ينهض النص مكانيا على "الوصف كأسلوب لتقديم الأشياء بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد"^(٢٥).

المفهوم البنيوي للمكان:

لقد أدرك الإنسان منذ القدم الدور المتميز للمكان وقيمته الحية وعلاقته بوجوده، ولا نغالى فقد لعبت فكرة المكان دورا رئيسا في الفكر الإنسانى قديما وحديثا، وتطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشرى في تعامله مع العالم الخارجى المحيط به.

وكما أشرنا سلفا فيما تركته لنا المعاجم العربية اللغوية في تناول لفظة المكان ومرادفاتها الكثيرة، وما أكدته ارتباط الدال بالمدلول، فالمكان عندهم يعنى الموضع وجمعه أمكنة وأماكن^(٢٦). بيد أن هذه المعاجم لم نجدها تبحث في مرادفات المكان من ألفاظ مثل: محل وأين والملا والحيز والموضع والخلاء إلا بقدر تعلقها باللغة واشتقاقها.

ولقد صرح أفلاطون بأول استعمال اصطلاحى للمكان إذ عدّه حاوياً وقابلاً للشيء^(٢٧). وبعد هذه الإشارة الصريحة أخذ مفهوم المكان يحتل أهمية في أبحاث الفلاسفة فخصّصت له مكانة خاصة فى معظم المؤلفات وإن اختلف أصحابها في تحديد مفهوم محدد له، هذا المفهوم يشغل فكر الفلاسفة

منذ أفلاطون إلى وقتنا الحاضر، فقد ظل وما زالت الدراسات الفلسفية حوله كثيرة وغير منقطعة^(٢٨). وقد قسم أرسطو طاليس المكان إلى قسمين: عام وخاص: فالعام: "هو الذي فيه الأجسام كلها"، والخاص "وهو أول ما فيه الشيء .. وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك"^(٢٩) ويشكل المكان العام مجموع الأمكنة الخاصة، أما المكان الخاص فلا يحوي أكثر من جسم في زمان واحد، فالمكان عند أرسطو "هو السطح الباطن المماس للجسم المحورى وهو على نوعين: خاص؛ فكل جسم مكان يشغله، ومشارك يوجد فيه جسمان أو أكثر"^(٣٠).

وقد أتبع أرسطوطاليس في موقفه من المكان والخلاء بعض الفلاسفة العرب، كالكندي والفارابي وإخوان الصفا، وفلاسفة آخرين كالسجستاني وأبي حيان التوحيدي وابن مسكويه، في حين اختلف عنهم أبو بكر الرازي، والحسن بن الهيثم.

يقول الجزجاني: "المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوى المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوى، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده"^(٣١).

ولقد أدرك المفكر العربى الشيخ أبوعلى المرزوقى حقيقة أن المكان جوهرى وليس عرضيا عندما قال: "وقد توهم قوم أن الخلاء هو المكان والدهر هو الزمان، وليس الأمر كذلك بالإطلاق، بل الخلاء هو البعد الذى خلا منه الجسم ويمكن أن يكون فيه الجسم، وأما المكان فالسطح المشترك بين الحاوى والمحوى، وأما الزمان فهو ما قدرته الحركة من الزمان الذى هو المدة غير المقدرة، فهو معنى الزمان والمكان المضافين إلى المطلقين، وظنوا أنهما هما، والبون بينهما بعيد جداً، لأن المكان المضاف هو مكان هذا المتمكن، وإن لم يكن متمكن لم يكن مكان، والزمان المقدر بالحركة

يبطل أيضا ببطلان المتحرك، ويوجد بوجوده إذ هو مقدار حركته، فأما المكان بإطلاق فهو المكان الذي يكون فيه الجسم وإن لم يكن، والزمان المطلق هو المدة قُدرت أو لم تقدر، وليست الحركة فاعلة المدة، بل ومقدرتها، ولا المتمكن فاعل المكان، بل الحال فيه، قال: فقد تبين أنهما ليس عرضيين بل جوهرين لأن الخلاء ليس قائما بالجسم لأنه لو كان قائماً لبطل ببطلانه، كما يبطل التربيع ببطلان المربع^(٣٢).

واللافت في هذا النص — على اتساعه — هذا الكشف المبكر عن جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان، بين المكان والمتمكن، ويتصل المكان اتصالاً مباشراً بالحركة كالانتقال من مكان إلى مكان آخر، ويتصل كذلك بالزمان من جهة كونه سيالا ومقدارا بحركة الجسم بينما المكان ثابت وغير متحرك.

ففي بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيطات في أماكن استقرار للكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوى على الزمن مكتفاً، وهذه هي وظيفة المكان^(٣٣) تجاه الزمن إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص، وبنوعه الأدبي، بل بالموضوع المعالج أيضاً. والواقع أن تسليم الإنسان باستقرار المكان وثباته ووعيه بديمومته النسبية واستمراره "من القضايا الأساسية التي تكسب لجوء أدب الحساسية الجديدة إلى التركيز على أهمية المكان بعدا شديدا للثراء والخصوصية، لأن هذا الأدب لا يتعامل مع المكان باعتباره موقعا للحدث، أو اظهارا له، أو حتى باعتباره جغرافيا للشخصيات فيه، وإنما يتناوله كجوهر؛ كمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة،

بالصورة التي يصبح معها المكان هو البطل الرئيس للعمل (أى سلطة المكان)، أو الموضوع الأساس للمعالجة وتكتسب معها علاقته بالشخصيات أبعاداً فنية فلسفية جديدة ويتحول المكان إلى عنصر إيجابى فاعل يضيف على الشخصيات مجموعة من الدلالات والإحياءات الجديدة^(٣٤) فبنية مكان النص تصبح نموذجاً لبنية مكان العالم، وقواعد التركيب الداخلى للنص وعناصره تصبح لغة النمذجة المكانية.. وإن ما نعرفه عن المكان هو جزء لا يتجزأ مما نعرفه عن الشخصية التي تتحرك أو تستقر في المكان، والفعل أو رد الفعل الذي تأتيه فيه، ولكن المسألة لا تنتهى عند هذا الحد.

فالمكان هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة، العادية (مثل الاتصال/ المسافة.. إلخ) ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة مهمة وهى أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكانى التي تدخل في الحساب"^(٣٥).

ومن ثم فإن المكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة، والحدث لا يكون في لا مكان، بل إنه في مكان محدد.. إن البنية المكانية لنص من النصوص "هى تحقق لأنساق مكانية أكثر عمومية (قد تكون هذه الأنساق إما نسقا مجملا لأعمال كاتب معين، وإما نسق تيار من التيارات الأدبية، وإما نسق ثقافة من الثقافات الإقليمية) وتمثل دائما هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام، غير أن البنية المكانية الخاصة تدخل أيضاً وبطريقة محددة في صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أئوماتية لغتها"^(٣٦).

ولقد حدد الإنسان الغربى مفهوم المكان بطرق غديدة، من (المكان الاجتماعى) عند (بوغاردوس)، و(المكان الاجتماعى الثقافى) عند

(سوروكين) إلى (طوبو لوجيات) لفين، وقد درس (هالوويل) المسافات على الصعيد التقني، وذلك بوصف طريقة قياسها في الثقافات المختلفة. أما (جامر) فإنه عالـج مفاهيم المكان (بما في ذلك أسسها التاريخية) من وجهة نظر الفيزياء، إلا أن البروكسيميا (أو علم المكان) التي تدرس إدراك الإنسان للمكان وطريقة استعماله له لا تمت بصلة مباشرة إلى أي من الأعمال؛ إنها على العكس من ذلك أقرب إلى مجموعة النشاطات السلوكية وامتداداتها، التي تعرف في (علم العادات والتقاليد) باسم "الإقليمية" وهي تعالج أساساً مفهوم المسافة خارج حقل الوعي، وتدين بالكثير لأعمال "سابير وورف"^(٣٧).

وإذا كانت التجربة المكانية تختلف باختلاف بنية الحواس وباختلاف الانتباه (أو عدم الانتباه) لمظاهر معينة من المحيط (المادي)، فإن اكتشفت الاختصاصيين في علم العادات توحى بأن:

١- كل جسم يعيش في عالمه الذاتي يتعلق بجهازه الإحساسى (الإدراكى) ومن ثم فإن الفصل العشوائى المفترض بين الجسم وعالمه يغير السباق ويشوه من ثم معناها.

٢- الخط الفاصل بين المحيط الداخلى والخارجى للجسم لا يمكن أن يحدد بدقة، ولا يمكن فهم العلاقة بين الجسم ومداه الجغرافى إلا بوصفها سلسلة من (الأواليات) (الميكانيزمات) الاحيائية المتوازنة توازناً دقيقاً يقوم فيها المفهوم الارتجاعى الإيجابى أو السلبى بمراقبة الحياة مراقبة كتومة ولكن متواصلة، وهذا يعنى أن الجسم ومداه الجغرافى يكونان نظاماً واحداً متجانساً ضمن سلسلة من الأنظمة الأكثر شمولاً، واعتبار أحدهما دون الرجوع إلى الآخر ليس له معنى^(٣٨).

ويمثل المكان بالأشياء التى يزخر بها العالم الخارجى (والشياء هو عنصر من عناصر العالم الخارجى عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك

به وبعالجه^(٣٩). والأمكنة والأشياء هي في الواقع (رفات الزمن وبقاياه) ووصف هذه الأشياء هو "توع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه: فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ أو يحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظره الديكور وتوابع العمل ولواحقه"^(٤٠).

إن مركزية المكان لا تعنى تفوقاً أو رجحاناً، بل إن هذه المركزية ناجمة في الأساس عنه الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها المكان، ولم يختلف الإحساس بالمكان عن الإحساس بالزمان "وذلك بمقتضى الترابط أو التشارط العضوي بين الفضائين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لهما من جهة ثانية وبمقتضى القصصى للمرحلة من جهة ثالثة"^(٤١). وتتسع دلالة المكان وما يرتبط من سياقات نفسية واجتماعية، ومن ثم يرتفع إلى درجة النموذج التصويري، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازي وفي هذه الحالة فإن "طبيعة النمجة في التصوير الأدبي تسبغ التجديد على التعبير المجازي كصيغة من صيغ التصوير الواقعي، وفي التعبير المجازي يستخدم وصف أحد الحوادث: من باب المقارنة، وفي وصف حادث آخر، وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعياً ولكن بنيتهما متماثلتان، وإن الإمكانية الموضوعية تعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة في وجود تماثل في الواقع"^(٤٢).

فإذا كان المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم، فإنه لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً ولكنه فضلا عن ذلك "نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة وبقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد"^(٤٣).

وبذلك يصبح المكان وسطاً حيويًا تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تأخذ في مسارها خطاً مزدوجاً متناقضاً، فهي قد تبدو أحياناً في حالة تداخل

وتشابهك ولكنها أحيانا أخرى تتنافر وتتباعد فتبدو في شكل وحدات درامية منفصلة "توحى بمدى ما تتميز به كل شخصية من استقلال واكتفاء.. ومن ثم فهي رهينة عالمها الخاص.. وتجربتها الإنسانية الفريدة"^(٤٤). وهذه إشارة إلى البعد النفسى "للمكان" داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التى تربط بالمكان ولا تفارقه، حتى أنه يتم استرجاع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به.. فالتركيز على المكان من "الاستراتيجيات النصية المهمة التى تلجأ إليها الكتابات الجديدة فى الآونة الأخيرة، إذ نجد هذا الاتجاه قد تبلور فى أكثر من عمل من الأعمال التى تنسب إلى كتابات الحساسية الجديدة.. كان الأدب يحاول أن يخلق رواسى جديدة، يطرح الثابت فى مواجهة المتحول أو المتشوه الذى يؤدى إلى التغيير السريع بهويته وشخصيته، فالمكان يتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبى الذى يساعد (الأنثى) على التعرف على ذاتها ويُسهم فى حمايتها من عواصف التشتت والضياح التى تؤشك عملية التغيير — أو بالأحرى التشويه — أن تطيح بها بلا هوادة"^(٤٥).

وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز المبدع بها ومن خلالها مكانه وواقعه، وقد يميل مبدع آخر للاسترسال فى وصف المكان لاعطائه سمة المكان الواقعى وتحديد جغرافية المكان بدقة، وذلك لضبط حركة العناصر الفنية الأخرى.

فلم يعد المكان ممثلاً للإطار الذى تجرى فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات، بل إنه قد يكتسب سمات الشخصية الحية ويتم تحديد أدوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان، كما أنهم يخفون فى تحقيق ذواتهم خارجه، وفى هذه الحالة يضيف الكاتب على المكان صفات خيالية على خصائصه الفعلية.

وقد يصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطاً بال لحظة النفسية التي تمر بها الشخصية فيضيق أو يتسع أو ينهار، وقد يخلع المبدع على المكان الواقعي صفات المتخيل الأسطوري أو الخرافي^(٤٦).

ويُبنى المكان على أساس من التخيل المحض، لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته بل ديمومته، إذ لم يتمثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي خارج النص، فالمكان يوصل الإحساس بمغرى الحياة ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتداداتها^(٤٧).

والحقيقة الثانية أن مفهوم المكان الروائي قد مرّ بتحوّلات أساسية، لذا تعاملت الرواية مع المكان تعاملًا خاصًا يتميز بالتنوع والتعدد، فقد جعلت منه رواية القرن التاسع عشر إطاراً تجري فيه الأحداث كما هو شأن (بلزاك) واستغل كصدي لتطور الإيديولوجيا والأجيال وتباينها الاجتماعي مع المدرسة الطبيعية على يد (إميل زولا) في حين أصبح بمثابة مرآة تعكس الصدى النفسي للشخصية وصار يتمثل — دلالة وتركيباً — مع ما يعتل في أعماقها.

فالمكان إذا لم يعد إطاراً، بل إنه يحتل صدارة العمل الروائي أحياناً فيتم تشخصه، وازدادت أهمية المكان في الرواية الحديثة. إذا بدأ بالتعبير عن استقلاله التام بوقوعه في الخارج، ويؤطر الأشياء ويخضعها لسلطته، ومن أهم الأساليب التي اتبعت في تجسيد المكان أسلوب الوصف الذي يعد بمثابة العمود الفقري لهذه التقنية الرئيسة للعمل القصصي؛ لذا وجب الوقوف على خصوصيته وأهميته..

المكان ووصف المكان:

يعد الوصف من أهم وأبرز الأساليب (التقنية) التي يستخدمها المبدع في تجسيد المكان، ويقصد بالوصف هنا "نظاماً أو نسقاً من الرموز والقواعد يستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشخصيات أو مجموع العمليات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية"^(٤٨)، ولعل هذا ما وصل إليه قدامة بن جعفر قبل مئات السنين فقد عدّ الوصف "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"^(٤٩)، فهو أسلوب إنشائي يقدم لنا المظاهر الحسية للأشياء كما هي في العالم الخارجي وبصورة يحرص على نقل (المنظور الخارجي) نقلاً دقيقاً^(٥٠).

ولقد ارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي أي التصوير الفوتوغرافي، وقد شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر بوصفه وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب، وهذا ما ذهب إليه القدامى من دارسي الشعر العربي كابن طباطبغا، ومن هذه الزاوية نظر الجاحظ إلى الشيء القديم باعتباره مصدراً للمعارف العامة ووثيقة فيزيقية تقدم لمن يتأملها قدراً طيباً من الحقائق العلمية^(٥١).

وقد كان الوصف في الرواية التقليدية وسيلة لتحديد إطار الأحداث والشخصيات ووسيلة لإبراز ملامح الإنسان ونقل تفاصيل واقعه والأشياء التي ترتبط به، وقد كان لذلك أثره في شد الأحداث والشخصيات إلى أماكن وأزمنة معروفة. وقد أشار (بلزاك) إلى أهمية الوصف في النص الروائي إذ "يميل الإنسان حسب سنه، ما تزال غامضة، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص به حاجاته"^(٥٢).

إننا نجد روايات (هنري جيمس) وعلى وجه من التحديد - الأولى منها، والتي كتبت تحت تأثير "بلزاك" فصلت في وصف البيوت والمناظر

الطبيعية على السواء وأخذت الروايات الأخيرة تستعيز عن وصف ما تبدو عليه المناظر بنوع من الإيماء المرموز لما توحى به من مشاعر بوجه عام^(٥٣).

ثم تطور الوصف كما تطورت طرائفه الفنية بعد "بلازاك" على يدي (فلوبير) وأصبح الوصف فنا مكتفيا بذاته، فهو مصنوع من وثائق دقيقة، ولقد أخطأت الواقعية بعد العصر البلازاكي في إهمالها للمعاني الرمزية للأوصاف المختلفة، فالعناد الذي حمل فلوبير على أن يُدخل في الرواية (الوصف الفني) الذي لا فائدة منه، أثر على الكتاب الطبيعيين وبسبب غلظته إجمالاً أثقل الإبداع الواقعي الحقيقي، دون ضرورة ظاهرة، بلَغُوا الوصف^(٥٤).

وثمة تلبث عند المظاهر الترينية والوصفية، ونشوى بوصف كل شيء حد للثرثرة وإن كانت مرصعة ومثانة، لذا فقد "أفرزت صنعة الأسلوب كتابة فرعية منحدره من فلوبير، إلا أنها مكيفة مع مقاصد المدرسة الطبيعية، فكتابة "موباسان" وزولا، ودودييه، التي يمكن تسميتها بالكتابة الواقعية، هي توليف من الإشارات الشكلية للأدب.. ومن إشارات واقعية لا تقل عنها شكلية.. بحيث لا تكون هناك أية كتابة أكثر تصنعاً من هذه الكتابة التي زعمت تصوير الطبيعة من قرب قريب^(٥٥).

فمع تعللها بتقديم وثيقة دقيقة فإن الواقعية الوصفية قد جنحت نحو (الوصف للوصف) مكنسة للمصطلحات الفنية والوصفية، وكرد فعل لأسلوب الواقعيين كان موقف أصحاب (تيار الوعي) الذين وجدوا في الأشياء مجرد أصدااء تعود إلى سطح الوجود بعد ترشيحها في نفس المتلقى وتولينها بمزاجه الخاص، ولابد من التفريق بين الوصف التصنيفي الذي يحاول تجسيد الشيء بعيداً عن المتلقى وإحساسه به، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء وما يثيره من أحاسيس، لذلك نجد في النصوص الواقعية مقاطع وصفية

مستقلة يمكن استخراجها من النص لأنها تمثل وحدات متكاملة متماسكة، أما بالنسبة إلى روايات (تيار الوعي) فلا نجد فيها شيئاً من ذلك^(٥٦).

لذا نجد احتجاجاً صارخاً من الكاتبة "فيرجينيا وولف" - وهي إحدى كتاب رواية تيار الوعي - على طريقة (جلزوردي) و(بينيت) و(ولز) وجلهم من الكتاب الواقعيين في إهمال الشخصية وعدم النظر إليها^(٥٧).

ويُتهم أصحاب الرواية الجديدة بأن أدبهم أدب (تشيوء) بسبب الطريقة التي يصف بها أصحاب هذه المدرسة الأشياء فـ (آلان روب جرييه) يقول: "إن ما يحدث هو أن عين هذا الإنسان تستقر على الأشياء باصرار صلب: إنه يرى الأشياء ولكنه يرفض تملكها، يرفض أن يمارس معها أي تفاهم مبهم، أو علاقة تواطؤ، إنه لا يطالب الأشياء بأي شيء، إنه لا يحس تجاه الأشياء باتفاق ما أو باختلاف من أي نوع، وقد يتصادف ويجعل من الشيء دعامة لعواطفه، كما يفعل بنظريته، ولكن النظرة تكتفى أن تحاول التسلل إلى داخل الشيء ما دام ليس في الداخل شيء" ودون أن تدعى أي نداء ما دامت الأشياء لن ترد أبداً^(٥٨).

بمعنى أكثر وضوحاً، إن وصف الأشياء هو الوقوف عن قصد خارجها وأمامها، والمسألة ليست مسألة تملك للشيء لأن الأشياء تظل في مأمن من أن تحتوى أو تملك عن طريق الألم والتفاعل، ولقد رأى (جورج لوكاتش^(٥٩)) في التشيوء ثلاث نقاط:

أ- ظاهرة التشيوء: الإنتاج الكمي من جهة، والمنتج (بالكسر) من جهة أخرى، ولو أننا أخذنا بوجوده نظرياً.

ب- تناقضات الفكر البورجوازي الذي تظهر فيه ثنائي الشيء لا الإنسان، الناجمة عن التشيوء كركن من أركان الفلسفة المعاصرة التي بلورتها المثالية الألمانية (كانط/ هايدغر).

ج- وجهة نظر البروليتاريا: ويرى لوكاتش أنها الطبقة الوحيدة التي تستطيع أن تتجاوز هذه الثنائية (شيء / إنسان) لأنها بممارستها تقدر أن تحول الكائن الاجتماعي بكليته، وقد تجاوز (لوسيان جولدمان) البعد الاقتصادي لنظرية لوكاتش حول التشيؤ ليصل إلى الثقافة الداخلية المتوفرة لدى الطبقات الثورية فيعود في مسألة (الكتلة التاريخية التي طرحها جرامشي) ويفهمها بأنها تدل على الشمولية الاجتماعية الاقتصادية الثقافية في المجتمع وتتضمن الثقافة الداخلية.. فالإنسان لن يصل إلى جوهر الأشياء وأن الخلق في النهاية "ذلك الذي يدعوننا إلى إدانة عملية يجب أن نبدأها كل مرة بأنفسنا.. على كل إنسان بدوره أن يعيد اختراع الأشياء التي تحيط به، فالأشياء الحقيقية الواضحة الصلبة اللامعة هي أشياء عالم الواقع، إنها لا ترجعنا لأي عالم آخر، إنها ليست دلالات إلا على أنفسنا، إن الاتصال الوحيد بها الذي يستطيع الإنسان أن يمارسه معها هو أن يتخيلها"^(٦٠) والملاحظ أن هذه دعوة للاكتفاء بوصف الأشياء وفرضها وذلك بالاعتماد على (التبسيط) دون المماس بالأعماق، وعدم الولوج ولو على نحو مؤارب في تحليل ما للأشياء.

إن التجديد اللاحق التي عرفته الكتابة الروائية والذي جعل منها كما يقول (ريكارو) مغامرة الكتابة أكثر مما هي كتابة مغامرة جعل أيضاً من مغامرات الأشياء الموصوفة مغامرات وصف أو أن مغامرة اللغة في القصص أعطت للوصف بعداً جديداً أضحت فيه إمكانية تحول وصف موضوع ما إلى موضوع وصف إمكانية شديدة الاحتمال (كما هو الحال مع الرواية الجديدة)^(٦١) فليس نادراً أن تجد في هذه الروايات الجديدة وصفاً لا يبدأ من لا شيء "فهو لا يقدم أولاً عرضاً شاملاً، بل كثيراً ما يبدو وكأنه يولد

من جزء صغير من شيء عابر عديم الأهمية — ما يشبه النقطة — يمد الكاتب فيه خطوطاً وأشكالاً وبناءً^(٦٢).

وظائف الوصف في البنية الروائية: **أولاً: الوظيفة التزيينية:**

لعل نظرة العرب القدماء إلى الوصف تعزز هذه الوظيفة، فقد نظروا إلى الوصف على أنه خلية بدليل المعنى اللغوي للوصف، يعنى أيضاً التجميل والزخرفة^(٦٣)، وقد تميز الوصف في الرواية التقليدية بوظيفة تزيينية، فهو "يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسة"^(٦٤)، وكانت لهذه الوظيفة أهميتها الكبيرة في هذا النوع من الروايات، لأن الوصف ربط الأحداث والشخصيات إلى أماكن معروفة وأزمنة محددة.

بيد أن النظر إلى الوصف بوصفه مجرد زخارف تضاف "أخل بقيمة؛ ذلك أن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء"^(٦٥).

ثانياً: الوظيفة التفسيرية:

لم يبق الوصف أسير وظيفة (الزخرفية) بل إنه تطور مع تطور الرواية وتجدها، وعرف كثيراً من التغيرات الأساسية التي طالت وظيفته وبنيته، وصار الوصف يرى الأشياء أكانت موسيقية، أم لونية، ويحدد المواقع ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة^(٦٦).

ولعل أول من أعطى الوصف هذا الدور الجديد هو الروائي الفرنسي (فلوبير) لاسيما في روايته المعروفة (مدام بوفاري)، فالراوي وهو يصف أحاسيس تلك السيدة ومشاعرها ينتقل بحرية بين وصف ملامحها الخارجية،

ويغور داخلها لكشف حالتها النفسية المتأججة مستعينا بالوصف لإمطة اللثام عن دواخل الإنسان.. ولقد أولت الرواية الفرنسية الجديدة الوصف اهتماما بالغاً، فالوصف فيها "يعطى أهمية لجميع محتويات الشعور، فهي جديرة بالوصف بصورة عامة، ويمكن أن تثير الاهتمام سواء أكانت على مستوى الحوادث اليومية، أم على مستوى الأحلام والهواجس والتخيلات، كذلك تكتسب ظاهرة الإدراك الحسى ذاتها نفس أهمية الشئ المدرك حسياً إن لم تكن أكثر من ذلك" (٦٧).

وفى هذا تأكيد لما ذهب إليه (فلوبير) فى أن الوصف لا يأتى بلا مبرر، بل أن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر فى تطور الحدث لى تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائى وتكتمل وحدته العضوية "وتصبح الأجزاء المختلفة مرآيا يعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة" (٦٨) فمن خلال الوصف يتم تصوير الشخصية الروائية وتحديد مواضع أفعالها وبيان أسباب سلوكها وأفعالها عن طريق وصف بنية الشخصية ومكوناتها وخلفيتها.

ثالثاً: وظيفة إيهامية:

وهى الوظيفة التى يهدف الوصف من خلالها إلى إيهام القارئ بأن العالم الذى يقرأه هو عالم حقيقى وواقعى، فالكثير من الروائيين يحاول بناء المكان فى رواياتهم ليتاح لهم تقديم شخصيات رواياتهم وأحداثهم، بوصفها كائنات حية وأحداثاً حقيقية، ويميل بعضهم للأسترسال فى وصف المكان فى محاولة لاعطاءه سمة المكان الواقعى. إذ "يدخل العالم الخارجى بتفاصيله الصغيرة فى عالم الرواية التخيلى ويشعر القارئ أنه يعيش فى عالم الواقع لا عالم الخيال" (٦٩)، فالمكان لا يكون بالضرورة مكاناً حقيقياً، إنما قد يكون

متخيلا يبني على أساس من التخيل لكنه لا يكتسب ملامحه وأهميته، بل وديمومته، ما لم يتمثل بهذا القدر أو ذلك مع العالم خارج النص، فضلا عن كون المكان "يوصل الإحساس بمغزى الحياة، ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتدادها" (٧٠).

يمكن القول إن الحدث يتحدد بالوصف، ويأخذ هويته، ومن ثم يغدو مسرحا للحياة بكل أبعادها فبالوصف تتم التوطئة للحدث وتحديد بعض الوقائع فيه والوصف يعطي الحبكة مزيداً من الأبعاد وهو شكل من أشكال التشخيص إن لم يكن هذا التشخيص من أهم وظائفه. نستنتج من ذلك أن الوصف في الرواية يتجه إلى اتجاهين رئيسين: الأول: يعنى ما يتعلق بمظهر الشخصيات، والأشياء التي تحولت إلى شخصيات في الرواية الجديدة ومشاهد الطبيعة، وهذا الوصف له وظيفته الخاصة التي تتبلور في تحديد الزمان والمكان والجو الاجتماعي في القصة.

أم الأمر الثاني: فيعنى بمساعدة الشخصيات على التغير مع تغيير البيئة المحيطة بها، أي منحها الجو الملائم لتفاعلها وتطورها مع تطورات سرد الرواية، فغالبا ما تجتمع الوظيفتان التفسيرية والايهامية في المقاطع الوصفية "والوصف الطبيعي توثيق لما يبدو، ويتم تقديمه خدمة - للإيهام الأدبي" (٧١).

وقد يقوم الوصف على مبدئين متناقضين هما الاستقصاء والانتقاء، ففي الوقت الذي كان فيه (بلزاك) من أنصار الاستقصاء وعدم ترك أي تفاصيل من تفاصيل المشهد دون ذكرها فإن (ستندال) يرى في هذا النوع من الوصف تحديداً لخيال القارئ وقتله وهذا ما يميل إليه (تولستوى) (٧٢).

ويرى البعض أن الوصف يُمكن السرد من (وقف) يكون فسحة في الحكاية وتنسيقاً أسلوبياً جمالياً، هذا فضلا عن وظيفته البيانية والرمزية" إذ

أنه يعكس (نظرة) شخصية أو شخصيات الراوى وتطور هذه النظرة إلى الموصوفات بوصفها حاملة سرا أو رسالة أو علامة مفيدة في مرحلة لاحقة في السرد بعد انتهاء الوقف (٧٣) إن الكاتب يهتم بوصف المكان وتصويره، كما يهتم بما يتحرك داخله من شخصيات وما يضم من أشياء.. فالمكان جزء عضوى في الرواية إن لم يكن من أهم عناصر السرد فيها حيث لا يقتصر بناؤه على توضيح المعالم.

البعد التركيبى للمكان (فضاءات المكان):

بعد المكان الروائى "مكونا أساسيا من مكونات البنية الحكائية" (٧٤) لا يكون منعزلا عن باقى عناصر السرد، وإنما يدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية.. وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التى يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصى الذى ينهض به داخل السرد.

ويستطيع الروائى أن يقرب المكان بالوصف الذى يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا. أو قل إن الوصف وسيلة الروائى لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده (٧٥)، وهنا يلزم لتحديد أبعاد المكان مجموعة من المقاييس، والسمات المحددة، والمنسقات لأمكنة هى بوصفها موجودات دالة، لها سماتها الخاصة المميزة التى تجعل الخيال قلدارا على تمثيلها، وتمثل المكان يقوم على نوعين من التنسيق والتنظيم؛ فالسيطرة على المكان تكمن فى تنظيمه، وهذه الأبعاد قد تبدو تجريدية مفككة للصلة بين ما هو نظرى وما هو موضوعى "فالتعامل الإنسانى شيوعه العريض يتواصل مع المكان واقعيا، وفنيا خارج منطق القياس والأبعاد: إنه يتعامل معه كمعطى وجودى ينضم إلى المعطيات الأكثر سلبا من معطيات

الحياة^(٧٦)، وهى باعتبار قدرتها على توصيف المكان تعتمد على حاسة البصر فى المقام الأول "أما العين فحاسة المسافة والابتعاد والانفصال (..) إنها حاسة المكان، فهى لا ترى موضوعها رؤية جيدة إلا إذا استطاعت أن تثبته وتحدد أبعاده"^(٧٧)، مع عدم اغتنائها عن بقية الحواس.

إن إدراك المكان يرتبط بوضع أبعاد له، وإن كانت هذه الأبعاد غير قابلة للقياس، إذ يغدو إدراكنا للمكان تأكيداً على وجودنا بأبعاد يستحيل قياسها، فى نقطة قد تقع بين الوعى والحلم، ولكنها تقع حتماً فى القلب مما نسميه بالحياة، أو الكينونة البشرية كما أنها فى القلب من التجربة التاريخية نفسها. وهى التجربة الزمانية الماورائية التى يفيض بها كل ما يحيط عليه البصر، أو ترتفع منه العين^(٧٨).

ولعل الإشارة الأكثر اتساقاً بصدد وضع أبعاد للمكان، هى ما أشار إليه "غرييه" بقوله: "إن تسجيل البعد بين الشئ والأبعاد الخاصة بهذا الشئ (أبعاده الخارجية أى مقاييسه) والأبعاد بين الأشياء وبعضها والإصرار أيضاً على أنه ليس هناك سوى أبعاد (وليس تمزقات) ذلك كله يقودنا إلى إدراك أن الأشياء هنا، وأنها ليست شيئاً آخر.. إن الوصف البصرى هو فى الحقيقة أكثر الأوصاف سهولة فى القيام بعملية تحديد الأبعاد، إن النظر، لو أردنا أن يظل نظراً بسيطاً، يدع الأشياء فى أماكنها الخاصة بها"^(٧٩)، وتتعدد أبعاد المكان فى الرواية البهائية على نحو واضح، نستطيع أن ندرك من خلاله "توايا الكاتب"^(٨٠) عبر رؤيته، هذه الرؤية "هى التى ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تتعكس فى ذهن الراوى ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا فى خطابه"^(٨١)، ومن هذه الأبعاد:

(أ) البعد الجغرافي:

يقول "جولدنستين J.P. Goldenstein" في دراسته عن "الفضاء الروائي" (L'espace): "يكون الحدث الروائي مُوضَعًا في معظم الأحيان؛ فكلُّ رواية تحوى طوبغرافيا^(٨٠)؛ نوعية، تمنحها نغميتها الخاصة؛ ذلك أن الروائي يختار موضعة الحدث والشخص داخل فضاء واقعي أو مستعار من الواقع"^(٨٢)، وقد يتطلب وضوح البعد الجغرافي للمكان شيئًا من الاختصار في تقديمه حيث يمكن تلمس هذا البعد عبر^(٨٣) مستويين: الأول: نجده في ما يعمد إليه الروائيون من وصف تضاريس الأمكنة، وتقرير طبيعتها وأشكالها وفق التسمية الجغرافية والجيولوجية "سهل/ جبل/ نهر/ بحر.. إلخ".

والثاني: ما نجده لدى الروائيين من ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع، قاصدين بذلك جملة من الغايات الفنية والفكرية، ينتظمها غالباً طلب المزيد من الإحياء بواقعية المكان المسمى، وأحياناً قد يختزل اسم المكان جملة من المفاهيم والأفكار والتواريخ..

تُجاء السردية البهائية إلى هذين المستويين اللذين يكفلان طبيعة وخصوصية المكان الروائي في آن واحد، فنراه يختار "مكاناً معيناً يصبح ساحة للأحداث، مكاناً يقدم التفاصيل والأحداث والصور والشخصيات، مكاناً يمكن أن يصبح ساحة لتصوير الواقع، أو إعادة إنتاجه فنياً، أو لإنتاج الأحداث الخيالية الخاصة التي يتطلبها العمل الفني فيه"^(٨٤)، من هنا تظهر العناصر الجغرافية في سياق رسم المكان الروائي، ويتضح ذلك من خلال تحميل الأمكنة الروائية دلالات متعددة بإطلاق أسماء أماكن محددة المعالم في

جغرافية العالم^(٨٥) الروائي ولعل ذلك يبدو جلياً في هذا العالم المزاوغي؛ وإن ظلّ مرتبطاً بالإطار المرجعي — أحياناً — في ذهن القارئ.

ففي روايته "خالتى صفية والدير" يحدد السارد مكان الدير مستعيناً بالعناصر الجغرافية .. فأنت تشرق عند نهاية القرية في طريق غير ممهد عبر الصحراء حتى تصل إلى "الجبل" كما يقول أهل البلد عن تلك التلال الصخرية البنية اللون، وهناك تجد في حوض التلال الثلاثة الدير بأسواره العالية التي لا يختلف لونها عن الصخور المحيطة به" (الرواية/ ص ٢٩)، تلك العناصر المكونة من جهات جغرافية الاتجاه شرقاً وطبوغرافية الصحراء — الطريق — القرية — التلال — الصخور يبدأ بها الراوى حكايته التي تؤسس لأحداث سوف تجرى ويتنبئ عنها وصف إمكان وتحديد المسار إليه وبيان المقارنة بينه والصخور المحيطة به بإضفاء جو من القدسية كأنه تشكيل طبيعي في الصخور وهذا يشي بمكانة الدير في إطار الحكاية. واستطاع الراوى أن يفك شفرته الداخلية للقارئ حين عاد أكثر من مرة إلى وصفه من الداخل وما يحتويه من حجرات وشخوص وليقرب صورته من ذهن القارئ اعتمد على الوظيفتين البلاغية communication والافهامية impressive، فمن خلالهما يكشف عن طبيعته بقوله: "الدير الذي يشبه قريتنا إلى حد ما بطرقاته المتعرجة وبيوته أو قلاياته المبنية بالطين والتي تختلف فقط في أن سقوفها على شكل قباب" (الرواية/ نص ٣٦) وعن طريق الرؤية المشهدية يحدد الراوى "مزرعة الدير" التي تمتد من القلايات وحتى الجبل" (ص ٣٦)، "وكان هناك سور عالٍ يفصل بين المزرعة ومباني الدير هو امتداد للسور الكبير الذي يحيط بالمزرعة نفسها فكان أكثر انخفاضاً وأقل سمكا من السور الرئيسى وكان في منتصفه في الناحية المواجهة للقرية بوابة كبيرة من مصنّاعين من الخشب السميك تسمح عند فتحها بدخول الدواب ونقل

المحاصيل وفي وسط المزرعة كان هناك (خص) صغير من البوص تحتضنه نخلات صغيرة متجاورة تلقى على الخص ظلاً دائماً" (الرواية/ ص ٣٧).

وإذا كن "المكان ذات أبعاد هندسية أو طوبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم"^(٨٦) فإن الراوى استطاع بوصفه أن يجسم المكان، وإن كان يشي "بانغلاقه" وقيامه بذاته لما خصص له من عباده، فإنه يلعب دوراً في مجرى الفعل باحتضانه لـ "حربى" في مزرعة الدير، وحتى لا تمتن قُضية هذا المكان يفرض الدير بما هو مكان مقدس "نوعاً من السلوك الذى تفرضه هذه القدسية، لا يدخله المطايرد ولا السلاح، لذا تجرى الأحداث المتشظية ومحاولة الأخذ بالنار وقتل حربى في الفضاء الخارجى للدير. وهكذا يتحقق للوصف قدرٌ واضح من التجسيد من خلال استخدام الإشارات المكانية Placedeictics، وكذا الحقول الدلالية Semantic Fields المترابطة المتداخلة اللانهائية فى بنية الرواية.

وفى روايته "الحب فى المنفى" يفصح الراوى بعض الشيء عن هذه المدينة التى تجرى فيها أحداث الرواية وعن طريق "مجموع الإشارات الموزعة فى النص نحيط معرفة بجميع حيثيات المكان .. ذلك أن تسمية المدينة، أو الشارع، إلخ، لا يكون لها مبرر ما لم تكن هذه الأمكنة مسرحاً لفعل (قد جرت إزاحته). فالنص الروائى يؤكد دائماً على غيب تستمد منه عناصر الرواية معناها الحالى"^(٨٧). وتسمية المدينة (ن) أو إيهامها فى قصة بالأمس حلمت بك بقوله: " .. يحدث هذا فى مدينة أجنبية فى الشمال" (المجموعة الكاملة/ ص ٩٩) يرجع إلى رؤية الكاتب للأمكنة وزاوية هذه الرؤية، "بل إن حياد المكان يصل إلى درجة الصفر عندما لا تحدد له الرواية اسماً ويكتفى بأن يطلق عليه حرف ن"^(٨٨)، وإن قدم للقارئ صورة

طوبغرافية لاحدى ميادين هذه المدينة مستخدما "المنظر القريب close shot" الذى يشير إلى التفاصيل، يقول الراوى: "وبينما نسير فى طرقات المدينة الأجنبية التى جمعتنا على غير انتظار.. وبدأت أحدثه عن معالم المدينة التى كان يزورها لأول مرة، عبرنا ميدانا فسيحاً فى طريقنا من الفندق إلى شاطئ النهر. وكانت تحيط بالميدان مبانٍ من الطراز الرومانى الجديد تحدد مداخلها أعمدة سامقة، ويتوسطه تمثال رجل أصلع يركب حصانا ويشير بسبابته إلى الأفق بطريقة وقورة، ورحت أشرح لابراهيم هذا هو المتحف، وهذه إدارة الجامعة. وهذا الفارس قاد معركة لتحرير البلد من الفرنسيين فى القرن التاسع عشر" (الرواية/ ص ٢٢)، ويشير "جابر عصفور"^(٨٩) إلى التعقيم المتعمد من الكاتب لاسم المكان لرؤيته الفنية، فنحن "لا نعرف لهذه المدينة اسماً حتى لو استنتجنا أنها جنيف من بعض القرائن المراوغة فى النص فإننا لا نعرف شيئاً عن البلد الذى تقع فيه المدينة، أو شيئاً محدداً عن تاريخه، حتى لو عبرنا مع البطل وصديقه ذلك الميدان الفسيح، ما هذا البلد؟ فى أية مدينة يقع هذا الميدان؟ ما اسم هذا الفارس؟ وما هذه المعركة التى خاضها لتحرير بلده من الفرنسيين فى القرن التاسع عشر؟ لا أهمية لذلك كله فى شبكة علاقات الرواية إلا الدلالة على فضاء أوروبى تجرّدى للأحداث، لا من حيث هو فضاء أوروبى يقع فى علاقة تعارض مع فضاء عربى مناقض، وإنما من حيث هو، أساساً تجريد لفضاء أوروبى يستوعب الأشباه والأضداد الواقعة على الأطراف المتمائلة فى علاقة القوة الصاعدة التى تتحكم فى أبناء العالم الأول والثالث بالقدر نفسه، حيث لا فارق جنسياً بين شمال وجنوب، إلا من جهة القدرة على إنتاج القوة وممارستها وتوزيعها بما يحقق المزيد من التسلط والثروة.. إن الكاتب فى هذين العملين يتخذ "البعد الجغرافى" نكأة فى وصف المكان الروائى، وإن بدا مشطوراً بين رغبتي: رغبة فى إثبات

المصدقية والهروب من برائن التجريد، ورغبة في تتسيب الحقيقة وإكساب النص صفة العمومية والإنسانية والهروب من تفاصيل الواقع التي تقلل من مستويات المعنى المحتملة في النص ويقلل كذلك من فرص تأويله، وكذلك مقاومة إدعاء القدرة على تجسيد تشخيص ما هو واقعي والذي يتجلى في تأطير الواقعي.

(ب) البعد الواقعي/ الموضوعي:

لقد سبقت الإشارة إلى اعتماد الروائيين على ذكر الأماكن والمناطق بأسمائها المطابقة للأسماء على خارطة الواقع، وهذا يحيلنا - دون شك - إلى حرص واضح على تسمية الأمكنة الروائية بأسماء حقيقية معروفة، فإذا كان الحدث الروائي يدور في "القاهرة" فقد استمد "بهاء طاهر" أسماء الأمكنة منها، وهذا في ظني، يرجع إلى توفير الإيهام الفني لروايته، ويتخيل إلى أن هذا الإيهام يمضي في اتجاهين، أولهما إيهام القارئ بأن مجتمع الرواية حقيقي، وهذا ما يشده إلى النص ويجعله مهيئاً للاقتناع به، على الرغم من أنه مجتمع متخيل ليست له صلة مباشرة بالمجتمع القاهري الحقيقي، وثانيهما رغبة بهاء طاهر - كأحد الكتاب الواقعيين - في منح رواياته صفة الواقعية بإيهام القارئ بأن الحوادث التي يقرأها حقيقية وليست متخيلة، والتفسيران، كما هو واضح، لا ينفيان صفة التخيل عن الرواية ولكنهما يشجعان القارئ على أن يستمد مصداقية ما قرأه من الواقع الخارجي، فاسم المكان الحقيقي يقرب المكان في رأي الكتاب الواقعيين من إدراك القارئ، ويوفر نوعاً من الضغط الأسلوبى عليه بحيث يتجه في قراءته نحو مراد الروائي من الرموز والإيحاءات والدلالات.

ففى روايته الأولى شرق النخيل، نجد الراوى يستخدم هذه الأماكن التى يرتادها وتجرى فيها بعض أحداث الرواية: (دخلت شارعنا الصغير فى المنيرة ، ص ٢٤٤)، (كنت عند ميدان التحرير، ص ٢٤٧)، (مظاهرة الطلبة فى ميدان التحرير، ص ٢٥١)، (مظاهرات فى التحرير/ أول شارع شامبليون/ ركبت الأتوبيس من شارع القصر العينى لميدان التحرير، ص ٢٨٦)، (من هنا فى شارع ضريح سعد، ص ٢٩٠)، (شارع القصر العينى، ص ٢٩٠)، (شارع الفلكى، ص ٢٩٠)، (ميدان التحرير، ص ٢٩٨)، (شارع عمر مكرم، ص ٢٩٩)، (كنا نقف قرب ناصية سليمان باشا، ص ٣٠٢). ومثل هذه الأماكن الحقيقية يعيشها القارئ ويتعرف عليها ويدرك خصوصيتها الأسلوبية فى البناء النصى.

وأيضاً فى روايته "قالت ضحى" تتعدد الأماكن والتى تجرى فيها حداث كثيرة لها خصوصيتها على مسار القصة، منها: (بورصة الأوراق المالية، ص ٣٠٩)، (ميدان الإسماعيلية الذى صار ميدان التحرير، ص ٣١٢)، (وكنا أمام معسكر الإنجليز الذى صار الهيلتون والجامعة العربية فيما بعد، ص ٣١٢)، (سقط فى ميدان الإسماعيلية قتلى، ص ٢١٣)، (وكنا فى ميدان سليمان، ص ٣١٦)، (كنا نقرب من ميدان التحرير، ص ٣١٧)، (وقفنا عند النافورة التى تتوسط ساعة الزهور فى ميدان التحرير/ ننظر فى شروق إلى مدخل الهيلتون، ص ٣١٩)، (اتجهت يمينا ناحية الهيلتون، ص ٣١٨)، (نمر أمام مبنى الاذاعة فى الطريق إلى مكتبى، ص ٣٢٤)، (كنا نسير معاً فى شارع قصر النيل، ص ٣٢٧)، (أشارت ضحى بيدها إلى ناصية شارع الشواربى، ص ٣١٢٧)، (يسكنون قريباً فى قرية بجوار القناطر الخيرية، ص ٣٢٩)، (ورحت أنا أنظر دون هدف إلى ظهر طلعت حوب، ص ٣٣٠). ولم تكتفِ الرواية بذكر هذه الأماكن وتكرارها فى أكثر من حدث وإنما حين

انتقل الراوى من هذه البيئة إلى بيئة أخرى وهى سفره إلى (روما) مصطحبا "ضحى" لم يتوان عن وصف وترديد الأمكنة التى جرت فيها أحداث أثناء هذه الصحبة: (انظر هذا تمثال دافنشى.. وهذه بوابة قسطنطين، ص ٣٣٤١)، (أول شىء نفعله سنأكل "بيتزا" فى شارع "فيافينيتو"، ص ٣٤٢)، (هذا هو الكوليزيوم، ص ٣٤٣).. واستطاع الراوى، عن طريق حاسة البصر "وفنية التصوير عبّر" الوصف المحكم والرؤية التجزيئية لمفردات هذه الأماكن التى ارتادها، أن ينقل لنا عالما آخر لتقريب المكان من مدارك القارئ، وقد لاحظ الباحث أن "بهاء طاهر" يطرح أمكنة عدة فى روايته، ولكنه فى الغالب الأعم يميز بين أمكنة أساسية تجرى فيها الحوادث وتتحرك الشخصيات، وأمكنة هامشية يكتفى الراوى بذكرها، أو يترك الشخصيات تستدعيها. والفرق الرئيس بين هذين النوعين من الأمكنة هو عناية الروائى بتقديم صورة المكان الأساس بواسطة الوصف وعزوفه عن ذلك بالنسبة إلى المكان الهامش.

ولقد حرص الراوى فى (نقطة النور) أن يبرز هذه الخصوصية لتلك الأماكن التى تتردد عليها الشخصيات، فنجده يركز على طبيعة المكان الذى نقيم فيه أسرة "الباشكاتب" ويحدد موقع المكان والبيئة المكانية (=الشعبية) التى تنطلق منها أحداث الرواية: "كانت تلك هى واجهة العمارة التى تطل على الشارع الرئيسى المتفرع من ميدان السيدة زينب. أما جانب البيت المطل على ناصية الحارة والجانب الآخر فتشغلها نوافذ خشبية مستطيلة متوازية" (الرواية / ص ٩). وتتعدد الأماكن للإيهام بواقعية العمل وأحداثه فنجد "الجد كاتباً حذيث التعيين فى محكمة أسبوط/ ص ١٣)، (صحب سالم إلى طبيب مشهور عيادته فى باب اللوق/ ص ٢٥/ مشيا معا على شاطئ النيل ناحية القصر العينى (ص ٦٥) "يلتحق بكلية جامعة القاهرة/ ص ٧٠".

واللافت أن هذه الأمكنة تتكرر فى العمل الواحد، أو فى الأعمال الأخرى، وقد يوهم ذلك بوقوع الأثر فى إشكالية المشابهة النمطية عند تحديد ملامح تلك الأماكن بالوصف. غير أن فنية القاص وقدرته الإبداعية تكسب تشابهات الأماكن هذه تنوعاً ديناميكياً بحيث لا تجعله يسقط فى التكرار (المشابهة) مما جعل لجوء القاص "إلى الدقة الواقعية حيثما كانت ممكنة هو نتيجة الخوف من إثارة عدم التصديق"^(٩٠)، بذلك يرى (كارلوس بيكر) أن ثمة علاقة مبدئية بين ثلاث أدوات جمالية تعمل عملها فى الأثر القصصى وهى: المكان والحقيقة والمشهد، وهو إذ يستشهد برأى لـ "جورج انثيل" أنه إذا لم تكن لديك جغرافيا الشيء أى السطح المكانى له فليس لديك شيء"^(٩١)، فإذا كان مشهد المكان الأول يبدو "ممكناً وهو ما يمكن إرجاعه إلى مرجع معين"^(٩٢)، خارج حدود الأثر فإن مشهد المكان الثانى ذاته يكاد يكون مرجعه ذلك الممكن الأول. وقد اعتُبرت أماكن (كافكا) التخيلية من المشاهد التى لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع ما.

وكما أشرنا سلفاً أن المكان البهائى قد يحيلنا إلى "المكان الواقعى والمكان الشكلى (الهندسى)"، وما دام المكان فى الرواية افتراضى (تخيلى) فى الأصل؛ أى بتعبير (ميشيل بوتور) "ليس هو المكان الطبيعى أو الموضوعى، وإنما هو مكان يخلقه النص الروائى عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئاً خيالياً"^(٩٣)، إلا أنه يمتلك جذوة الواقعية مختلفاً عن ذلك المكان الشكلى الذى لا يحيل إلا إلى نفسه (التخيل ذاته)، لأنه مصنوع أو مرسوم بهندسية مفارقة للواقع.. وهذا يحيلنا إلى التوقف عند البعد "الهندسى" فى روايات بهاء طاهر.

(ج) البعد الهندسى - الرياضى:

حين يتعلق الأمر بتناول المكان، واقعياً وفنياً، فإن العنصرين الرياضى والهندسى - برغم الفرق الظاهرية والوظيفية بين الرياضيات والهندسة - يتجاوزان ويتضافران ويتداخلان إلى درجة التلاصق والتماهى واستحالة الفصل بينهما معظم الأحيان، ولذلك تم إدراجها تحت عنوان واحد يلتمس أحد أبعاد المكان.

وعن المنظور الروائى. (الهندسى) لتصوير المكان، يقول "صالح صالح": "فى صياغات الروائيين لأمكناتهم تتعد الرويات الهندسية والرياضية للمكان الروائى وتكثر أيضاً المفردات القادمة من هذين العلمين. إضافة إلى كثرة الاستعارات المجازية فى اسم المكان وتصويره وإتكائها على الأشكال الهندسية وتعابير الرياضيات"^(٩٤).

ويعزو نشأة البعد الرياضى - الهندسى لدى الروائيين وحرص بعضهم على استخدام هذا البعد، عبر جملة من القنوات يتركز أبرزها فى نقطتين: الأولى: أن الآليات المعقدة التى يعتمدها الذهن فى الانتقال من المحسوس إلى المجرد، ومن المجرد إلى المحسوس، تجعل الفنان، ينتقل من الفكر إلى تقديمها مجسدة بوسائل مختلفة، فتلاحظ فى الرواية مثلاً أن اضمفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها.

الثانية: أن الروائى يخضع فى أحيان كثيرة لمنطق قياس المسافات، ومحاولة ضبط المساحات التى يتعامل معها وتجريدها إلى أشكال مبسطة ذات طابع هندسى، والقارئ أيضاً قد يستجيب إلى إغراء تبسيط الأشكال المعقدة، فيعمد إلى تخيل الأمكنة عبر نزوعها إلى لبوس الأشكال الهندسية المعروفة "مربع/ مستطيل/ دائرة"^(٩٥).

وهذا البعد بوصفه تركيبيا يتماس مع الهندسية المعمارية التي تعتمد على تشكيل مكان مقصود لذاته، محدد، يخضع لقواعد وضوابط هندسية صارمة، وإن لم يخضع لها المكان المتخيل الذي لا يكون مقصودا لذاته، بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية وجمالية، تتبع منها أهميته، والرواية في استخدامهما العناصر الهندسية إنما تحاول تقريب المكان ورسم أبعاده باستخدام شفرة لا يخطئ فهمها أحد، المصطلحات الهندسية كالمربع والمستطيل والمسافة والنقطة والدائرة شفرات ليست غريبة على المتلقى، تقدم حدا أدنى من الإدراك الذى يساعد على ترتيب المكان وتنسيقه حيث لا يجب للمكان الروائى أن يشبه المكان الواقعى فى تعقيده وتداخله اللانهائى^(٩٦)، ووفق هذا التصور تحقق الرواية ما تصبو إليه من تأثير ونجاح حين تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى والفن المعماري كيف تصل إلى المتلقى^(٩٧).

ومن سبل إخضاع المكان إلى هذه الصورة الهندسية ما استدعاه الراوى من ذاكرته تحديداً فى روايته (قالت ضحى)؛ حين كان ثورياً يشترك مع صديقه (حاتم) فى إحدى المظاهرات ضد الإنجليز، وعن طريق الرؤية المجسدة القريبة Close Shot يصف هذه البناية بقوله: "كنا نهتف بحماس ضد الإنجليز وضد بيفين ومن أجل الجلاء أمام ذلك المعسكر الكثيب بلونه الأحمر الباهت ونوافذه المستطيلة التى ظل زجاجها مطليا باللون الأزرق من أيام الحرب. أمامنا سور مرتفع، مفروش فى أعلاه بزجاج بنى وأخضر مكسور مدبب ومن فوق الزجاج دوائر من أسلاك شائكة ملفوفة. وبدا المعسكر مهجورا بصمته ونوافذه المغلقة" (الرواية/ ص ٣١٢)، وهذه اللغة الهندسية للوصف المكاني (المعادى) تعد نوعا من لغة "الماوراء" — إذا جاز التعبير — يفتن القارئ إلى رمزية لونها وما تركته من صدى داخل أغوار الراوى، فالصورة هنا "تعتمد على حادثة إبراهيمية معينة، تكون خصائصها

المنبّهة نوعيّة ومحسوسة نسبياً^(٩٨)، ومن ثم لا يتوقف الوجود الهندسي عند حد اللغة الهندسية، مستطيل/مؤطر "encadrement" / فراغات مربع/ أقواس، وإنما يتعداها إلى تنظيم المكان هندسياً في الانتقال من عنصر إلى آخر دون تكرار هذه العناصر مما يمنح المكان قدراً كبيراً من الجمال النابع من تألف هذه الأشكال في لوحة مكانية واحدة.

ولعلّ هذا ما تجلّى في روايته "خالتي صفية والدير" مما منح هذا المكان الهندسي أهمية كبيرة حين "صار مكاناً حميمياً وأليفاً"^(٩٩) لدى الراوي: "وهكذا كنت أقضي معه ساعة (المقدس بشاي) أو نحوها في المزرعة ثم نرجع من حيث أتينا عبر البوابة الصغيرة إلى الدير، وقبل أن أنصرف نُعرّج على القاعة المستطيلة التي تختلف عن كل مباني الدير بسقفها المرتفع وبالطاقات المستديرة العالية الموجودة تحت سقفها مباشرة الشبيهة بطاقات أبراج الحمام، والتي كانت دائماً رطبة في عز الحر. وكانت هذه القاعة تضم آثار الدير: لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من النسيج، وعلى أحجار مكسورة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة، ولم يكن يلفت نظري في تلك السن غير الوجوه الملتحية الحزينة دائماً، والدوائر المذهبة التي تحيط بالرؤوس وصور الملائكة بأجنحتهم البيضاء والذين توجد فوقهم دوائر بيضاء كالأطواق أيضاً، ولكنها تبعد قليلاً عن رؤوسهم" (الرواية/ ص ٣٩) فهذا المكان يترك ألفته وحميميته على الراوي، وبرغم أن فضاءه يشي بالعزلة والانغلاق فإن تجسده الوصفي يبرز قيمته من منظور هذا الراوي الطفل وقتئذ ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، الفرق بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية، رغم

محدودية مساحته، وقد يكون أكثر ضيقاً مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة" (١٠٠).

وفى روايته الأخيرة يتوكأ الراوى العليم على هذه الخصوصية فى وصفه لبيت الباشكاتب (توفيق) بطل الرواية. فيمنحنا تجسيدا هندسيا لهذا المكان الذى يشهد أحداث الرواية وتتمثل خصوصيته فى فاعليته، واعطائه طاقة انتاجية تجعله منطقة ارتكاز تتفجر فيها الأحداث، وتتوالد منها الشخوص، ثم يتحول الحدث والشخوص إلى حكاية روائية من الطراز الأول" (١٠١).

يقول الراوى: "لون البيت يشبه لون المساجد والتكايا والأسبله الأثرية المنتشرة فى الحى. ولكن من الواضح أن الجـد الأكبر (السعدى والد الباشكاتب) اعتنى بزخرفة بيته عندما بناه. فإلى جوار الشرفتين الحجريتين فى كل طابق، كانت هناك شرفتان أصغر، إفريزهما من حديد مشغول على شكل أفرع كروم مقوسة تتكلى منها عناقيد عنب، وتتوسط الشرفات بامتداد العمارة من ناحيتين متقابلتين زخرفة منقوشة فى الحجر كصفائر مجدولة تحتل فراغاتها زهور حجرية مدورة الأوراق. وكان هناك أيضا سور حديدى واطىء يحيط بمدخل البيت ويحتضن الممر الصغير الذى يسميه بعض السكان (الجنينة) لأنه يضم إلى جانب شجرة التمرحنة اثنتين من شجيرات (الفيكيس) ذات الأوراق اللامعة المفلطحة المسامة (ودن الفيل) والمزروعة فى كثير من بيوت الحى" (الرواية/ ص ٩). ولعل تلك الصورة التى آل إليها هذا المكان منذ أن بُنى فى مطلع القرن العشرين تحيل بالضرورة إلى التعرف إلى "البعد الفيزيائى" لما له من أهمية فى الإحساس بالمكان.

(د) البعد الفيزيائي:

"المكان" حيث نُطْلَقَه من استتباعه بتقييداته وأوصافه ومسنداته المختلفة يصبح مفهوماً فيزيائياً أكثر من أى أمرٍ آخر، ولا يهم البحث ما يختص بالفيزياء كعلم أو المكان كمفهوم فيزيائى بحت، وإنما ما يستعيره الفنانون والروائيون والنظريون أيضاً، من عناصر فيزيائية أثناء بناء أمكنتهم الفنية، أو أثناء تناولها النظرى حيث تكثر فى هذا الإطار قضايا الرؤية والابصار وزواياه وإشكالاته. يتكشف على هديها صورة "للوجود" فُعلَى حد قول "باشلار": "الوجود غير خاضع للتشتت لو نجحت مرة فى تجميع كل صور الوجود، كل الصور المتعددة المتغيرة التى رغم كل شيء تصور أبدية الوجود، فإن شجرة (ريلكه) تفتح فصلاً هاماً فى البومى الخاص بالميتافيزياء المحددة الملموسة" (١٠٢).

ينتج التعامل الفيزيائى البحث مع المكان قيماً بصرية شديدة الجمال، فالروائى يستثمر عناصر الفيزياء وتشكيلاتها فى تشكيل مكانة المتخيل وما الشمس فى حركتها والضوء فى امتداده وانكساره والصوت فى ترده والخيالات والظلال إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمل على خلق تشكيلات بصرية وصوتية لا تخطئها العين (١٠٣).

ومن هنا يسهم التكوين الفيزيائى فى تشكيل كل ما له علاقة بالإبصار أو التصوير البصرى، فدور الصور المشكلة فيزيائياً يصنع مكاناً مشكلاً بوسائط فيزيائية أيضاً: "فقدرة الصور على خلق الفضاء المكانى تعود إلى أن الصور ترى العين شيئاً أول الأمر، ثم تدعو الذهن إلى الدخول، فالعين ليست جهازاً رخيصاً سلبياً للاستقبال، بل هى أداة تشكيل" (١٠٤).

ومن طرائق التشكيل الفيزيائى وخصوصاً ما تعلق منها بجماليات الإبصار ندركه فى روايته "شرق النخيل"، وهى صور متعددة تحكمها قوانين

الفيزياء الطبيعية، استطاع الراوى أن ينقلها بحساسية مفرطة "وكان جسدى مخدراً من الشمس فتمددت على الحشائش ورأيت السماء وتحتها أطراف سعف النخيل تلمع فى الشمس كالمرآيا الصغيرة" (الرواية، ص ٢٤١)، وقول الراوى فى قصته المستعادة أيضاً: "قبل أن تنتهى الإجازة كنا نرقد فوق السطح أنا وفريدة وفاطمة. كانت الليلة حارة وساكنة والقمر المستدير ينشر نوره فى السماء كسحابة دخان تتناثر على البعد منها نجوم تومض بارتعاشات قلقة" (ص ٢٤١).

كما يعكس فعل الإدراك Conscience حقيقة "شرق النخيل": "صعدنا الكتبان فببت قمم النخيل والسعف الأخضر المتعانق، وكلما ارتفعنا أخذت الأطراف العليا للجذوع السامقة السمراء تستطيل فى اتجاه الأرض إلى أن تتبسط الأرض أمام عيوننا فجأة فتبدو غابة النخيل وكأن جذوعها تميل على بعض وتتقاطع مع بعض ويرسم سعفها فى الأفق أقواساً خضراء متشقة ومتعاقبة تتوهج أطرافها المذهبة بنور الشمس، وكلما اقتربنا من غابة النخيل، بدأت أشجارها المتفرقة تتضح وتتميز. لم تعد تتقاطع وتتشابك بل بدت على حقيقتها، نخلات متفرقة على مسافات شبه منتظمة، بهواً من الأعمدة الليفية الخشنة تلقى فى الهجير ظلاً رطباً من سعفها العالى الذى يحتضن سباطات البلح الأخضر الجديد وقد أحمرت أطرافه فببت كلمات صغيرة متجاورة" (ص ٢٦٠) بهذه الصورة البلاغية الأخاذة استطاع الروائى أن يستخدم رؤيتين متواشجتين، الأولى: الرؤية الشمولية، أو المنظر العام "Longshot" وهو الذى يستطيع أن يرينا مجموع العناصر بالكامل.. ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل^(١٠٥)، وقد لعب فى إبراز هذه الصورة من بعد "ظواهر فيزيائية" أهمها "دور الشمس" وأثرها فى المرأى، وكذا "السراب"^(*) الذى شكل الظاهرة الفيزيائية من جانب، إذ يتضح أن المكان

واقعاً في الصحراء، ومن المعلوم أن فضاء الصحراء الشاسع والممتد هو الذي يولد السراب فتغيم الرؤية، على نقيض ذلك تأتي الرؤية القريبة Close-up التي تحدد الصورة بوضوح.

واللافت فيما مضى أن "الشمس" لعبت دوراً بارزاً في صياغة تشكيل المكان وإحساس الراوى به، وعلى حد قول أحد النقاد "لقد أدرك الروائيون دور الشمس في تضليل الوعي والحواس، ودورها في صنع العوالم التي يبصرونها بتأثيرها، أو التي يتحدثون عنها تحت ضغط الإشعاع الشمسي المباشر"^(١٠٦). إن ما ينتجه الإشعاع الشمسي الشديد "وبخاصة في فضاء الصحراء" من عناصر ضوئية وإيهامية، سواء كان الإيهام مجرد إيهام بصري، أو كان حالة مرضية، فإن ذلك يسهم في إضفاء الأبعاد الفيزيائية على الأمكنة المتعرضة لهذه الشمس التي ينوع الكتاب في طرائق وصفها.

وفي روايته "قالت ضحى" ينقل الراوى تأثيرات الضوء الشمسي على المشهد، ولكن هذه المرة ليست في "قاهرة المعز" وإنما جاءت في "روما" لنتاد أفاقاً جديدة وعوالم أخرى لأحداث الرواية، فهو "يوسع من الدائرة المكانية على مدار النص"^(١٠٧) ويبقى هذا المكان الجديد على عالمه "هو رصد لشيء خاص من وجهة نظر خاصة، وليس المكان المتعارف عليه بأبعاده الجغرافية"^(١٠٨) وإنما "لفظي في النهاية، افتراضى وليس حقيقياً، وتكويناته لغوية تحاكي قضايا الواقع"^(١٠٩).

وها هو ذا يعكس صورة المكان في لحظات شعاع الشمس الغاربة، فيقول: "في تلك الشمس المتأخرة كانت المسلة مشرعة كسيف قاني الحمرة يغوص مقبضه وسط دائرة من زهور حمراء وينفسجية ووردية وفي تلك اللحظة سقطت الشمس وصبغت أشعتها الغاربة سحبا مستديرة في السماء" (الرواية، ص ٣٤٣).

وعلى الوتيرة نفسها يوظف هذا البعد فى زوايته "خالتى صفية والديرو"
لتهدئة الحركة السردية الصاخبة والتخفيف من حدة الأحداث^(١١٠)، يقول
الرواى: "كان يوما شتويا جميلا دافئ الشمس كأنه الخريف الذى تخف فيه
وقدة الشمس وتهب فيه النسمة الرائقة لا تحمل التراب ولا الزوابع.. يحرك
النسيم موجاته برقة ويحمل رائحتها الغضة الهادئة" (الرواية، ص ٦٥).

أما رواى "الحب فى المنفى" لم يعد معنياً فقط بالإطلالة على المكان
من مسافة معينة، بل حاول أن يندمج فيه، فى صيغة تماشى صيغة "الآن
روب غريبه" التى يطلقها بما يشبه النداء: "لا تحاك الواقع وإنما اشترك
معه"^(١١١)، راح يستثمر هذا البعد فى تشكيل المكان فتعددت صورته،
وارتبطت فى آن واحد بالطبيعة وتحولات الطقس، وعلى حد قول "تيفيد
لودج": "نحن نعرف أن الطقس يؤثر فى حالاتنا النفسية، والروائيون لديهم
ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التى يريدون
ابتعاثها"^(١١٢)، ومن ثم فإن الطقس يؤدى دورا مهما بما يعكسه من أصداء
داخلية عند الراوى، يقول: "كانت الأشجار على جانبي الشارع فى ذلك الحى
الهادئ قد شحبت خضرتها ووشتها الأوراق الصفراء اللامعة والطريرة،
متوهجة فى الشمس، وكل شجرة زهرة عملاقة مزخرفة بالألوان الخضراء
الباهتة والخضراء المصفرة والصفراء البنية والمشربة بالحمرة، والمفضضة،
والوان أخرى لا أعرف وصفها وسط ذلك العيد الخريفى. وكان الهواء يدفع
بعض الأوراق فتتطاير ببطء مثل فراشات مذهبة قبل أن تستقر على
الأرض.. قبل أن تنضم إلى سرب هاجع آخر يصنع دائرة حول جذع
الشجرة، ويرسم تحتها صدى شجرة أخرى صفراء، ترتعش بالهواء فيصدر
احتكاكها صوتا صغيرا خشنا لكنه يدغدغ الحواس" (الرواية، ص ١٤١،
١٤٢).

ومهما يكن من أمر فإننا نستدل من السابق على أن الروائي استعان بالصورة ذات العناصر الفيزيائية لتقوم بوظيفتها السردية في تهدئة الحركة السردية المتشظية ولتسهم من ناحية ثانية في بناء المتخيل الروائي وإغناء الأبعاد والمستويات السردية..

(هـ) البعد الزمني/ التاريخي

والتاريخي ما تفوح منه رائحة القرون والأجيال السالفة مشيراً بخصوصية إلى الجذور التاريخية العريقة التي ينتمى إليها المكان، ويوصف المكان بأنه تاريخي إذا كان "المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علاقة في سياق الزمن" (١١٢).

ولما كنا قد أشرنا سابقاً إلى إنسجام هذه الأمكنة ومخاكتها لوظائفها المرجعية فإن هذه الأماكن تصبح بارتباطها مع أزمنة ما، تاريخاً للتحويلات الاجتماعية التي تطرأ على المجتمع ضمن سياق فترة زمنية محددة، والارتباط بمكان ما (هو الارتباط بقضية هذا المكان وليس مجرد ارتباط عاطفي أو جغرافي) (١١٤).

مع أن حس المكان، أي المكان الفعلي "حسٌ أصيلٌ وعميقٌ في الوجدان البشري، وخصوصاً إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدني المشيمي برحم الأرض - الأم، ويرتبط بهناء الطفولة وصبايات الصبّاء، ويزداد هذا الحس شحذاً إذا ما تعرض المكان للفقدان أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الحس الكتابة عن الوطن في المنفى" (١١٥)، وإن كان هذا المنفى اختياريًا...

وتظل تجربة المكان إبان الطفولة وسنوات المراهقة، أي إبان تلك الفترة التكوينية الحافلة تؤثر تأثيراً بالغاً في تكوين الإنسان بغض النظر عن

تغيرات الظروف فيما بعد، تترك صداها في عالمه الداخلي لمالها من حميمية وألفة.

ففي روايته "خالتى صفية والدير" يحيل بإشارة سريعة إلى التاريخ المصرى القديم "الفرعونى" متضمنا رؤية المقدس "بشأى" لهذا المكان الذى يفد إليه السائحون من كل حذب وصوب: ".. أما الخواجهات السياح الذين يأتون من آخر الدنيا ويتزاحمون ويتدافعون ويكادون يقتلون أنفسهم فى الحر والشمس من أجل نظرة على تماثيل المساخيط الكفار فى (برابى) الأقصر، فلا أحد منهم يضع حصوة ملح فى عينه ويأتى لينظر إلى صورة العذراء الطاهرة" (الرواية، ص ٤١)، وهذه الإشارة تُجئى البعد التاريخى للمكان وقيمتة الزمنية بما يحمله من حضارة أمة منذ آلاف السنين، فعلى حد قول "ميشيل بوتور": "الأماكن لها دائما تاريخها سواء أكان ذلك بالنسبة للتاريخ العام أم بالنسبة لسيرة الشخص" (١١٣).

كما نشتم عقب التاريخ نى اللوحات والتماثيل التى يحتويها الدير، وهذا ما استدعى بناء خاص يحفظ هذه القيمة التاريخية الأثرية، ويبقى على زمنية التاريخ " .. فمنذ سنوات بعيدة زار الدير أحد الخواجهات، ولما وجد اللوحات والتماثيل مكومة من أحد المخازن تحت الأرض تبرخ لبناء هذه القاعة وأرسل مهندسا لبنائها من مصر" (الرواية، ص ٣٩). وتظل هذه اللوحات والتماثيل عالقة فى ذهن الراوى لا تغرب عن ذاكرته "كانت هذه القاعة تضم آثار الدير، لوحات من صور لأشخاص ونباتات مرسومة على أخشاب قديمة وعلى قطع من النسيج وعلى أحجار مكسورة مثبتة على الحائط إلى جانب تماثيل صغيرة متناثرة" (ص ٣٩).

كما يقدم الراوى صورة أخرى من تاريخ المكان ليس غابرا أو موغلا فى القدم، وإنما يحمل المعاصرة، فيما يتصل بتاريخ بناء قريته: "وكان

المقدس بشأى فخوراً بحكاية قرينتا وكأنه قد شارك فى صنعها.. ولكن المتنيح باخوم الذى عاش حتى جاوز المائة.. قد حكى له أشياء. وهكذا فهو يعرف أن قرينتا كانت فى الأصل أرضاً بوراً بين تفتيش الأمراء فى الشمال والأقصر فى الجنوب.. وأن الجدود الذين بنوا قرينتا هم الفلاحين الذين فروا من الظلم والقهر فى تفتيش الأمراء ثم استصلحوا هذه الأرض المجاورة للدير، وكان كلٌ منهم يمتلك القطعة التى استطاع أن يزرعها، ولهذا لم يكن فى قرينتا أغنياء بمعنى الكلمة، الوحيد من الجدود الذى كسب ثروة هو عسران بك" (الرواية، ص ٣٨)، ونستطيع من الإشارة اللاحقة لكلمة "تفتيش الأمراء" التعرف إلى الزمنية المعاصرة التى تحيل إلى الزمن القريب.

وعلى حد تعبير "صلاح صالح" "ولا يقتصر وجود البعد التاريخى على المنشآت الأثرية والهيكل الضخمة، إنه موجود أيضاً فى بعض الموجودات الصغيرة التى تسهم فى صنع تفاصيل المكان كالزهرية الثمينة والمخطوط النادر، المصلاة من الحرير الأصفهاني.. إلخ" (١١٧). وهذا ما نلمسه من وصفه لـ "سراى" البك، من خلال طرازه الخارجى وما يكتنفه من أثاث ومفروشات، تعبر عن البعد التاريخى للمكان: "كان البيت جميلاً بالفعل كالسراى، كان معماره شرقياً، مدخله وواجهته من أقواس متعاقبة أشبه بالبواكى، وأثاثه فى الداخل من المقاعد الخشبية والموائد والأرائك المطعمة بالصدف، وكانت هناك سجاجيد فارسية ثمينة على الأرض غير تلك المعلقة على الجدران" (الرواية، ص ٥٠).

ولأن الرواية "رحلة فى الزمان والمكان على حد سواء" (١١٨) فقد احتشدت الروايات التى امتد فضاءها خارج مكانها الأصلي بعقب التاريخ كما هو قار فى روايته "قالت ضحى" التى وسع الراوى فى دائرة أحداثها، ليتم جزء منها فى "روما"، ومن خلال رحلة الراوى هاته مع "ضحى" نلمس البعد

التاريخى للأماكن الأثرية التى ارتادها، ويجسد الراوى عشق ضحى لتلك الأماكن ومدى صلة المكان بالاحساس البشرى: "سألت نفسى ما سر غرام ضحى بالأطلال؟ أفهم أن يهوى الإنسان الآثار، أن يعيش الماضى ويُخَيِّسه فى داخله بقراءة النقوش والأحجار. أفهم حين يزور الإنسان مدينة لم يرها من قبل أن يهتم برؤية أثارها القديمة كما يهتم بمعالمها الحديثة، ولكن عشق ضحى للآثار كان شيئاً آخر. لو طاوعتها لقضينا الأيام كلها ننتقل بين المعابد الرومانية والمقابر العتيقة وأطلال المسرح" (الرواية، ص ٣٥٢).

وينقلنا عن طريق الوصف إلى معالم المكان وأثر الزمان فيه حيث "يكشف المكان عن تواصل زمنى معه، فلا مكان بدون زمانه" (١١٩). "عرفت منذ أسبوعنا الأول فى روما تاريخ كل أحجارها، عرفت قصص المسلات المصرية العذبة، من أى المعابد أتت، ومتى نقلوها إلى روما ومن الذى نصبها، وأطلال ملاعب الرومان ومعابدهم، متى بنوها، متى هدمت فى الزلزال أو الحريق، وكيف رمت، ماذا فعل المسيحيون الأوائل بالمعابد الرومانية وأين كانوا يتعبدون خفية تحت الأرض وكيف رسموا صورة العذراء فوق صور أفروديت أو أثينا" (ص ٣٥٣).

"صحبته إلى معبد متهدم لم يبق فيه سوى قلة من أنصاف العمود المرمرية وقواعد أعمدة كثيرة خالية من نصبها وتمتد صفوفها وسط حجارة بيضاء متشققة فى كثير من الأجزاء عن الأرض الترابية بلونها البنى، وهل كان ذلك معبد لديونيسوس أم أننى أنا الذى أجعله الآن فى ذهنى معبداً لذلك الإله؟ ربما، وكانت ضحى تصطحب كتبها. تترسم بالخرائط، لا الأطلال القائمة بل الصروح التى زالت، تقول هنا كان ناووس الإله، ثم تشير بيدها إلى نقطة فى الفراغ بين الأعمدة وهى مقطبة الجبين تنقل بصرها بين رسوم فى كتبها وبين مساحات خالية وسط الأعمدة المبتورة والأحجار المهشمة

المبعثرة لكي تتأكد من أنه هنا، بالفعل، كان الناووس، ثم توجه أصبعها وتقول وهناك تمثال الإله وغرفة الأسرار. تمشي في خط مستقيم وتعد خطواتها، وبعد أن تصل إلى رقم معين تتجه إلى اليمين وتهتف بانتصار: أنظر كنت متأكدة! " (ص ٣٥٣)، وتتكرر هذه الأمكنة، بعقبها التاريخي، على مساحة النص الروائي في إطار ارتباطها بالحدث والشخصية، وربما خلف المكان الموهل في تاريخيته تلك الرائحة التي تكشف بعد الزمان في المكان، وبالأحرى "التأثير البطيء بين الأشياء والأزمان، بين فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان" (١٢٠) وهو ما يصوره لنا في "صورة الفندق العتيق" الذي نزل فيه لحين الانتهاء من بعثته: "كانت واجهة ذلك الفندق الذي حجز لنا فيه معهد التدريب أعمدة رومانية سامقة، وفي مدخله تماثيل من رخام أبيض.. تقليد للنحت الروماني القديم. أما أرضية المدخل فكانت مفروشة بسجاجيد حمراء، ويتدلى من سقفه نجف مستدير وضخم من الكرسنال، ولكن حين صعدت إلى غرفتي وجدتها كغرف فنادق الإسكندرية القديمة: رائحة الخشب العتيق والسجادة المنحولة الوبر وأدراج الدواليب التي يعذب فتحها وعندما تفتح في النهاية تظهر من الداخل متربة ومبقعة" (ص ٣٤١).

يقول غالب هلسا "أشعر أن الرائحة الراكدة في الأماكن المغلقة الرطبة تمنح إحياء بهذا الرعب المبالغ فيه، إذن، هنا يمكن أن نضيف الرائحة إلى خصائص هذا المكان" (١٢١). وما دامت الرائحة لم تأت من وصف المكان باعتباره مكانا مجردا، وإنما جاءت من وصف الشخصية في المكان، فإن ذلك يؤشر على أن الكاتب لا يهتم بالمكان بعينه وإنما يهتم بالشخصية فيه، فلا مكان بدون شخصية، ولا شخصية بلا مكان فكأنما أحدهما يكمل الآخر. وهو ما ينجم عنه الألفة للمكان أو المصاد له بما يتركه المكان من بعد نفسي

لدى الشخصية، وفي هذا يرى "جيرار جينيت" "أن المجال يوجد فى الملفوظات والمنطوقات وأن الفنان لا يتعامل مع المجال المكاني بذاته أو لمجرد الضرورة بقدر ما يتعامل معه باعتباره تصويراً لغوياً يشكل معادلاً حسياً ومعنوياً للمجال الشعورى والذهنى للشخصية" (١٢٢).

وفى روايته "الحب فى المنفى" وبرغم تكرير المدينة الأوربية التى تدور فيها أحداث الرواية، فإن الراوى يتعرض إلى الزمان فى المكان موضحاً أهمية اندماجهما وتضافرهما فى صنع مأساة أصحابه، وإن عكس بهذه الصورة الرمزية "القمع وصورة الفاشية فى ردائها السياسى والدينى" (١٢٣)، يقول الراوى: "كان هناك متسع من الوقت قبل الغذاء وأراد إبراهيم أن نقوم بجولة فى المدينة على أقدامنا فصحبته إلى وسط البلد، ولكنه لم يتوقف أمام المحال التجارية الأنيقة التى تجتذب الزوار عادة، ولم يتوقف أيضاً أمام المعالم والتماثيل، وعندما أشرت إلى الكنيسة الكبيرة القائمة فى الميدان الرئيسى وحاولت أن أحكى له تاريخها وكيف كانت ممارسة الكاثوليكية محرمة فى المدينة حتى نهاية القرن الماضى، وكيف كان البروتستانت يضطهدون الكاثوليك هز رأسه وقال بابتسامة باهته: قرأت شيئاً عن تاريخ المدينة قبل أن أتى إلى هنا" (الرواية/ ص ٧٧).

ويرى "مصطفى الضبع" (١٢٤) فى دراسته لاستراتيجية المكان "إن حداً أدنى لتاريخية المكان نلمسها عند متابعة أية أحداث نلمح فيها تاريخاً خفياً كامناً فى الأشجار والجذوع والجدران والغرف القديمة والبوابات الصداة .. وكل ذلك إشارات تحمل زخماً تاريخياً، فلا نستطيع إذن أن نضمّر الفعل الزمنى فى تشكيل المكان، إنه يصنع تاريخه.

وهذا ما يتجلى، أيضاً، فى حديقة الراوى السرية التى يهرع إليها لتنفس عن تأزمه ولتكون باباً للولوج إلى أعماق النفس الغائرة، يصورها

الراوي ليعرى أثر التاريخ الطبيعي فى شكلها، فيقول: " .. وعندما وصلنا إلى واجهة بناية قديمة دلفنا من بوابتها المقوسة واجتزنا ممرا صغيرا فأصبحنا فى الحديقة التى تتوسط باحة كبيرة بين عمائر قديمة ترجع إلى قرن مضى على الأقل .. تحف بها أشجار الحور العالية بخضرتها الكثيفة وأشجار الكستناء التى بدأت تطرح ثمارها الخضراء المستديرة" (الرواية/ ص ٧٨)، وبقدر ما يمنحنا المكان بعده الزمنى والتاريخى فإن الكاتب — كعادته — اهتم بذاتية الراوى وما يتركه المكان من بعده النفسى، وهذا ما يتميز به أبعاد المكان فى السردية البهائية التى لا تأتى مجردة أو وقفا على بعد واحد لذاته، وإنما تمتزج وتترك أثرها على الشخصية، وهو ما يراه النقاد فيمن "يدخل الطبيعة فى حسابه عاملا مؤثرا فى الحوادث والشخصيات، فيصنعها للكشف عن عواطف الشخصية أو أحاسيسها الداخلية تجاه موقف من المواقف فيكون المنظر الطبيعي حلقة فى سلسلة تطور الشخصية، أو باعثا من البواعث التى تشكل نفسيته" (١٢٥).

ولم تخلُ الرواية أيضا من تصوير الأبنية العتيقة التى تحيل إلى تاريخها وتأتى من خلالها زمنية التاريخ واضحة إلى درجة السطوع، وهذا ما أشار إليه الراوى فى وصفه للفندق الذى يقطنه الأمير حامد: "اصطحبنى يوسف إلى الجناح الذى يشغله الأمير فى فندق يطل على النهر ويرجع طرازه إلى قرن مضى، تميزه نوافذ عريضة عالية، تحيط بها فى الصيف زهور منسقة خلفه أسيجة من الحديد المشغول على شكل قلوب صغيرة متجاورة. وقلت ليسوف ونحن فى المصعد الخشبى العتيق الذى كان ينز ببطء فى طريقه إلى الطابق الثالث .." (الحب فى المنفى/ ص ١٤٧). وهكذا يتدخل البعد التاريخى بشكل مباشر وغير مباشر فى رسم الأمكنة الروائية المتخيلة، خلال ما يفضى به الوصف من جماليات لبعض الأبنية التاريخية

لهذه المدينة وما قد يلحق بها من حدائق وساحات ولغيرها من المدن الأثرية التى نسجت ظلال الأمكنة فى السردية البهائية. لتحقيق وظيفتها المتعددة (الرمزية/ الجمالية/ السيكلوجية/ الايديولوجية) " داخل البنية النصية.

(و) البعد الاجتماعى:

لا غرو أن "الإنسان ابن بيئته، وهى التى تعطيه الملامح الجسدية والنفسية، فنحن جميعاً بشر.. لكن المكان الذى نولد فيه هو الذى يحد سماتنا الخاصة المتميزة. لذلك يجب أن يهتم الكاتب القصصى بتحديد المكان اهتماماً كبيراً لأن ذلك التحديد يعطى الحدث القصصى قدراً من المنطق والمعقولية" (١٢٦).

من هنا "يكون المكان حقيقة معاشة، ويؤثر فى البشر بنفس القدر الذى يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان فى طياته قيماً تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعى، فيفرض كل مكان سلوكاً خاصاً على الناس الذين يلجؤون إليه" (١٢٧)، على هذا النحو، نقر أن للمكان بعده الاجتماعى الذى يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحق شخصية اجتماعية؛ لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها" (١٢٨).

ومن المعلوم أن الأمكنة الروائية لا تتشابه وإن بدت كذلك وقد يكون كافياً لنفى التشابه والتماثل عنها اختلاف الدلالة التى انتجت من أجلها، والمعنى الذى يتضمنه الخطاب الروائى بين طياته والنص الأدبى نفسه يكاد يكون مجتمعاً قائماً بذاته يضم فئات اجتماعية متباينة. منها من يكون فى أعلى السلم الاجتماعى ومنها من يكون فى أسفله، ويرى (لوتمان) أن "النموذجات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التى ساعدت

الإنسان طوال تاريخه الروحي على اضافة معنى الحياة التى تحيط به،
تتطوى دوما على سمات مكانية قد تأخذ هذه السمات تارة شكل تضاد ثنائى
(السماء — الأرض)، وتارة شكل تدرج هرمى سياسى اجتماعى يؤكد تضاد
السمات التى تقع فى قمة الهرم (الرفيع) وتلك التى تقع أسفل الهرم
(الوضيع). وقد تتخذ هذه السمات شكل تضاد أخلاقى يقابل بين اليمين
واليسار..»^(١٢٩).

إن ما يهمنا هنا تلك الثنائية التى تجنم على طبيعة المجتمعات،
وبالأحرى الدوائر المختلفة للمجتمعات، فأبناء الصحراء غير أبناء القرية (فى
العادات والتقاليد والطباع، والسمات المكانية والمعيشية لكلاهما تختلف
بالطبع)، وكذا أبناء المدينة حين يلجوا المقارنة، وهذه التقسيمات الاجتماعية
هى المعيار الأساس فى تبيان الفوارق بين الأشخاص رجالا ونساء وتبدو تلك
الفوارق واضحة المعالم من خلال مجموعات محددة (كاللغة/ والعادات
والتقاليد/ والعمل، والبيئة المكانية التى يقطن فيها الفرد والتى يتحدد على
ضوئها سمات وفوارق شتى وغير ذلك من المحددات الاجتماعية التى يستبين
من خلالها السلم الاجتماعى.

ويسعى راوى السردية البهائية أن يبرز هذه الثنائيات معتمدا على
"الوقفة الوصفية" ومن خلالها يتجلى المنظور السردى للمكان، ولا بد بادئ ذى
بدء من التذكير بذلك التداخل بين السرد والوصف، وأثر هذا التداخل فى
إبراز نوع من التنازع النصى مفاده هيمنة السرد وذيلية الوصف
وتبعيته. مفاده نابع من الوظيفتين التقليديتين وتبعيته. ويعتقد البحث أن هذا
التنازع النصى قديم جداً، نابع من الوظيفتين التقليديتين للوصف: الوظيفة
التزيينية والوظيفة التفسيرية^(١٣٠)، على أنه من المفيد هنا، إهمال هذا التنازع
والإتجاه إلى أن هناك وظيفتين بنويتين، إحداهما للسرد والأخرى للوصف

تسهم كل منهما فى بناء النص الروائى، وتهمنا من الوصف هنا تلك الوقفة الوصفية التى تعطى المكان خصوصيته الاجتماعية التى يتجلى عليها "الوضعية الاجتماعية" للشخصية، فالاحساس بالمكان لدى الكاتب وفى تعبيره عنه يفترض أن يجعل القارئ "يحس بالانطباع والنكهة والأصوات والجو المألوف الخاص به، وأن يستطيع مراقبة الشخصية فى عملها وفى حياتها وأن يرى ما تراه الشخصية من وجهة نظرها وأن يحس ما تحس به تجاه هذا المكان" (١٣١).

فى روايته الأولى "شرق النخيل" يصور الراوى البعد الاجتماعى لأفراد هذه البيئة فى إطار الثنائيات التى ندرك من الموصوف الحالة الاجتماعية والمستوى الاجتماعى (أو ما يطلق عليه التقاطعات الفرعية (شعبى، راق، ريفى، حضرى.. إلخ) (١٣٢).

يصف الراوى بيت الزوجية لابن عمه (حسين) ذلك البيت الذى يمثل "الفضاء الخاص الذاتى أو الشخصى وهو المكان الذى أمارس فيه سلطتى ويكون بالنسبة لى مكانا حميما وأليفا"، فيقول: "تصدت إلى بيت عمى حيث كان حسين ينتظر .. طرقت الباب بخفة.. ثم أخذنى إلى (بيته) الجديد القلثم فى الركن الأيسر من صحن الدار. كان غرفتين مطليتين من الخارج بالجير الأبيض ولا شىء داخلهما غير لحافين جديدين مطويين أحدهما أحمر والآخر أصفر، ثم رائحة الجير الجديد وقطن التجيد. وكانت هناك فتحة نافذة لم يركب خشبها بعد، تظهر منها بقعة مستطيلة من سماء ما قبل الغروب" (شرق/ ص ٢٧١)، وبرغم وصف الراوى لتفاصيل المكان ولأشياءه، فلم يكتف بالحاسة البصرية فى هذه الوقفة الوصفية Descriptive pause واشرك معها حاسة الشم، غير أنه اتخذ من "النافذة المفتوحة" والتى لم تكتمل فى صورتها الأخيرة، أداة لمنظور استباقي كمن فى مرموز الصورة "بقعة

مستطيلة من سماء ما قبل الغروب"، "إن هذا الرمز — كما يذهب البعض — لا يرمى بطبيعته السحرية إلى إثراء لغة التعبير الروائي فحسب، بل يسعى إلى الالتحام بالعالم الخارجى" (١٣٤).

أما الصورة المقابلة الأخرى فيمثلها بيت "أولاد الحاج صادق العوضى": "سرت أنا يمينا قاصدا الديوان فى بيت الحاج صادق، كان الديوان مبنى مستطيلا من الطوب الأحمر يواجه البيت الكبير، وعندما دخلت وجدت معظمهم هناك. كانوا يجلسون على دك خشبية عالية وكراسى بعضها مغطاة بالوسائد القديمة أو فراء الخراف (٠٠) وأصروا فى ترحيبهم الزائد بى على أن أجلس على مقعد مبطن له مساند فى ركن من الديوان وسط مقاعد مشابهة تغطيها كسوة من قماش مشجر، وتتوسطها منضدة خشبية صغيرة منقوشة، بدوائر ويقع سوداء صغيرة من أثر أكواب الشاي وأعقاب السجائر" (شرق/ ص ٢٦٨، ٢٦٩).

وتتكرر هذه الصورة فى هذه البيئة حين تتناول البعد الاجتماعى لشخصيات "خالتي صفية والدير"، يقول الراوى فى وصفه الموجز لبيته: "وضعت" أمى "الشاي على منضدة صغيرة أمام الكرسي الكبير ذى المسندين الذى يجلس عليه البك والذى حملناه أنا وأبى من الديوان إلى صحن البيت لهذه المناسبة" (ص ٥٥) فهذه الصورة تنشئ بالمستوى الاجتماعى البسيط لشخصه، وأن لم يقف، كما فعل من قبل، عند شخصية بعينها من أبناء القرية" لم يكن فى قرينتها أغنياء بمعنى الكلمة. الوحيد من الجدود الذى كون ثروة هو عسران بك، الذى استطاع أن يشتري أرضا إلى جانب الأرض التى أصلحها. وظلت أسرة عسران أغنى أسرة فى البلد، يتوارث كبراًؤها العمودية وإن كانوا بعد جيلين أو ثلاثة فقد أصبحوا مثل غالبية أهلها، أى من الفقراء أو المستورين بالكاد مثل حالنا" (خالتي صفية والدير/ ص ٣٨).

أما المكانة الفارقة بين أبناء هذه القرية فقد تميز بها "البك القنصل" الذى يقطن فى "الأقصر" ويسكن "السراى" يُشغله بأثاث مطعم بالصدف وسجاجيد فارسية.. (راجع/ ص ٥٠، ٥١) وتتجلى رؤية الراوى فى إدراكه لمكونات هذا المكان، فيقول: "أما أجمل ما فى هذا البيت، وما أستطيع أن أتخيله فى كل لحظة كأنى أراه، فهو ذلك الممشى الطويل فى الحديقة التى تحف به، على الجانبين أشجار النخيل الأفرنجى ذات الجذع الأبيض كأعمدة قصيرة على مسافات منتظمة يصل بينها إفريز مكسو بفسيفساء زرقاء تتخللها زخرفة من الورود البيضاء، وكان ذلك الممر ينفسح فى منتصفه بالضبط ليصبح على شكل دائرة فى وسطها نافورة صغيرة إفريزها من تلك الفسيفساء الزرقاء المزخرفة نفسها، ويخرج الماء منها فى أقواس هابطة كسعف النخيل" (الرواية/ ص ٥١) وبهذا التشكيل الهندسى للمكان ينكشف المنظور السردى للمكان الذى يعبر عن الحياة الاجتماعية التى تعيشها الشخصية.

وقد تمدنا الرؤية بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التى تحملها الشخصية عن المكان وتحيطنا علما بالكيفية التى تدرك بها أبعاده وصفاته، فالبيت باعتباره مصدرا لفيض من المعانى والقيم، فإنه يشكل نموذجا ملائما لمعرفة (قيم الألفة) ومظاهر الحياة الداخلية التى تعيشها الشخصية، وهذا ما ينعكس فى رؤية "إبراهيم المحلاوى" فى رواية "الحب فى المنفى" وهو يتحدث مع الراوى عن بيته، يقول: "هل كان من الضروري أن يملأ أبى البيت بالكتب التى يقتنيها ويجلدها ويطبع عليها اسمه بالخط النسخ المذهب دون أن يفتح منها كتابا، ثم يترك لى أنا هم القراءة منذ تعلمت القراءة: (..) ما زلت أراها (الأم) هناك فى البيت الكثير الغرف، المملوء بالأثاث والصور وبالكتب .. تتحرك وحيدة من غرفة إلى أخرى .. ترفع أشياء ثم تضعها مكانها ..

تلبس ثوبا للخروج ومجوهرات كثيرة ثم لا تخرج من البيت، ونادرا ما يزورها أحد، فقط تتحرك في غرف البيت وتتهد .." (الحب/ ص ٨١). إن الرؤية الفنية التي تنظر بها الشخصية إلى "البيت" قد تضيق وقد تتسع، وقد تهتم بتفاصيل صغيرة لا تخطر إلا لذهن الكاتب، وهو يسترجع صورة من الذاكرة وهو يكتب؛ لأن هذه التفاصيل عالقة بذهنه من خلال ارتباطها ببعض من ذكرياته الخاصة..

أما "البيئة الشعبية" فهي تمثل صورة لطبقة متوسطة أو فقيرة، تحيلنا في السردية البهائية — دائما — إلى حدود المشابهة والمقاربة للفضاء الواقعي الشعبي ببنائه المعماري الضيق شوارعه، البسيط أثاثه. وجاء تشكيل هذا الفضاء الروائي في روايته "قالت ضحى" فبعد أن فشل الراوي في حبه لضحى صاحب "الدكتور" الفاشل القواد الذي تعرف إليه في "المقهى" ودعاه (الدكتور) إلى "بغى": "هيا بنا لنكسب سنتفع أجرة التاكسي، وتعطى المرأة حسنة، ومضى التاكسي ناحية القلعة وبعدها أخذ الدكتور يوجهه إلى شوارع ضيقة على جانبيها شواهد قبور (..) ثم عاد التاكسي يخترق مرة أخرى طرقا مرصوفة وسط بيوت صغيرة وفقيرة! من طابقين أو ثلاثة طوابق، وفي ميدان صغير نزلنا ومشينا على أقدامنا من شارع ضيق إلى شارع أضيق ثم دخلنا واحدا من هذه البيوت، وفي الدور الأول، نقر الدكتور على زجاج الباب بطريقة معينة .. ففتحت امرأة الباب أدخلتني غرفة فيها كنبية بلدية تتوسطها وسادتان وعلى جانبي الكنبية مقعدان قديمان، ولما جلست وصلت إلى أنفى من مكان ما رائحة الفسيخ التي لا تخطئها الأنف" (الرواية/ ص ٣٨٨، ٣٨٩)، وهذه المرة تعطى (الرائحة) مفهوما آخر غير ما أشرنا إليه سلفا، يتمشى مع ما ارتأه "محمود أمين العالم" في أن الرائحة "تعطى

دلالة رمزية معنوية غير دلالتها الحسية، بل أكاد أن أقول دلالة طبقية^(١٣٦)، وهنا فإن الطبقة الاجتماعية تعبر عن الفقر والتردى في الواقع المعيش.

أما في روايته الأخيرة "نقطة النور" فلم يعتن كثيرا بوصف شوارع وأزقة المكان الشعبي الذي يقيم فيه "الباشكاتب" والمتاحم لحي "السيدة زينب" ولم نعثر إلا على شذرات أبانت عن البعد الاجتماعي: "أضطر الجد أن يوجهه (شعبان) للتجاره وساعده في إعادة فتح "محل السعدى لتجارة الأقمشة والمانيفاتورة بالقرب من شارع السد المجاور للبيت والمزدهم بمحلات الأقمشة.. كان المحل يدر دخلا معقولا في أوقات حصص التموين التي يروج فيها البيع وأثناء مولد الست الطاهرة الذي تكثر فيه الرجل في الحي.. ولاشك أن الفضاء الشعبي يدخل ضمنا في (الفضاء المدينى الواسع) والآخر هذا قد جسده الكاتب على المستوى الداخلى (= المحلى) والمستوى الخارجى، ونقصد بالداخلى تلك الروايات التي عبرت عن البيئة (القاهرية)، أما الخارجى فهو ما عبر عنه في الروايات التي جرت أحداثها في المدن الأوروبية.

ففي روايته "شرق النخيل" يأتي الوصف للمكان بصورة خاطفة ندرك من خلاله ما يؤشر عليه المكان، فهو مكان "راق" تقطن فيه "ليلى" صديقة الراوى وزميلته في الجامعة، تدعوه إلى البيت في حفل عيد ميلادها، فيقول: "كانت تلبس فستانا أخضر بلون عينيها وتحيط عنقها بعقد من اللؤلؤ الأبيض وعيناها تتألقان.. وبدلا من أن نعود إلى الصالة حيث كان بقية الزملاء، خرجنا لشرفة واسعة تحتها النيل يلمع سواده في الليل (شرق/ ص ٢٦٤) ويستطيع القارئ أن يتعرف على البعد الاجتماعي للشخصية من "مظهرها الخارجى وطريقتها في الكلام والتصرف"^(١٣٧)، أضف إلى ذلك موقع هذا المكان النيلي الذي يؤشر على الرقى الاجتماعى، وهو ما نلمسه أيضا فى

ومضعية "لبنى" فى روايته "نقطة النور" والدها الطبيب المشهور ووالدتها أيضا من وسط اجتماعى راق، : "فتحت لبنى باب الشقة فواجهها الظلام، وعندما لمست المفتاح غمر نور النجفة الكبيرة الأثاث الثقيل الذى تكرهه فى ردهة الاستقبال الواسعة: المقاعد الذهبية ببطانتها الفضية، والمائدة الرخامية الطويلة التى تعلوها مزهرية (الكريستال) البيضاء الضخمة والخالية من الزهور، ودولاب المكتبة الزجاجية الذى يضم وسط الكتب دمية وتمائيل فضية" (ص ٨٠) وراجع أيضاً موقع هذا المكان على نهر النيل (ص ١٢٩، ١٣٠).

أما فى روايته "الحب فى المنفى" استطاع أن ينقل لنا الراوى صورة المكان الذى تقيم فيه "بريجيت" فهو مكون من "شقة من غرفة واحدة واسعة أو تبدو كما لو كانت واسعة لأن الأشياء القليلة المتناثرة فى جوانبها تترك وسطها كله خالياً، بعد المدخل كانت هناك (كنبه) كبيرة إلى اليسار، خمنت أنها تحولها سرير فى الليل وإلى جوارها مقعدان صغيران يحيطان بمائدة صغيرة من الخيزران عليها مفرش صغير منقوش بورود صفراء وحمراء، وفى نهاية الغرفة كان هناك ستائر أسود تغطيه صورة فتاة تلبس (كيمونو) أبيض بحواف مذهب وتخفى نصف وجهها بمروحة زردية. ومن السقف كانت تتدلى كرة ورقية بيضاء تحتضن مصباحاً وحيداً كبيراً" (الحب/ ص ٥٦) وهذه الصورة، تبدو فى تناسقها وهندستها مظهراً من مظاهر الشخصية الأوروبية، تتجلى أيضاً تلك الصورة برحابة فى قصته "بالأمس حلمت بك" حين دعت "آن مارى" الراوى لزيارتها: "فتحت الباب بمفتاحها وفى مدخل الشقة كانت هناك ستارة بيضاء، عبرناها فدخلنا إلى صالة فيها مناضد صغيرة تعلوها دمية وتمائيل خشبية صغيرة على مفارش بيضاء مطرزة. كانت المفارش ناصعة البياض والمناضد الصغيرة والتمائيل التى

تعلوها موضوعة في أبعاد متناسقة تماما وسط زهور عفية ومعتى بها كانت زهور قرنفل كبيرة بيضاء وحمراء ووردية. وعلى جانبي الصالة كان هناك دولابان خشبيان بضلف زجاجية لها ستائر من الدانتيل، ويزدحمان بالكتب.. ووسط الدولابين بالضبط مائدة خشبية مستطيلة.. " (بالأمس/ ص ١٠٩) المجموعة الكاملة.

وهذا يدل دلالة قاطعة على ما أوما إليه "رينيه ويلك" بقوله: "فإنك إذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجور في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه" (١٣٨). ويرى "مصطفى الضبع" (١٣٩) أن البعد الاجتماعي يمكن أن نتصوره من خلال ما يقدمه الكاتب من "لغة الشخصية" فهي تعبر عن صاحبها، كما تعبر عن إقليمها في عاداته وتقاليده في أطرها الثقافية والشعبية، وهو ما يتجلى بصورته الرائقة وأسلوبه المبسط في أعماله الروائية، وإذا جاز لنا أن نقول إن العمل الفني تشكيل لغوي بالدرجة الأولى فإننا نجد الكاتب قد حاول أن ينشئ علاقة وثيقة بين هذا التشكيل وبين طبيعة الأحداث التي تتناولها، إنه يقدم أعمالا فنية ترقى إلى هذا التشكيل الذي يعبر نارة عن الواقعية اللغوية، ومن هنا يكون التوهم بالواقعية، ونارة ثانية يعبر عن الشعرية في أبهى صورها. وهنا نستطيع أن نستعير قول "محمد عبدالمطلب" ليعكس تلك الرؤية في جانبها الأول، فيقول: "إن عالم الرواية يغوص في لغة التداول الحياتي. إن الخطاب ما أن يطرح - أحيانا - لغة التداول حتى يعمل سريعا على تخليصها من ألفتها الحياتية مقتربا من منطقة الأدبية" (١٤٠)، أما بالنسبة للعادات والتقاليد فإن السردية البهائية تكتظ بهذه العادات والتقاليد، فهي تأتي بصورة لامعة في "خالتى صفية والدير" ممثلة في "تبادل الهدايا في العيد" و"الثار" وإن ظهر الأخير على استحياء في القصة المستعادة في رواية شروق

النخيل، وأيضاً لمحت هذه الطقوس وتلك العادات فى روايته الأخيرة "نقطة النور" (كطقوس الزواج)، و"المولد" و"الأذكار" و"الأضحية" و"الرقية".. وغير ذلك من العادات والتقاليد بوصفها قوانين وأعرافاً لها قوة القانون العام، إنها قانون المكان الذى لابد للفرد أن ينطوى تحته ما دام يعيش فيه، والعالم كما يراه (جارودى): "ما هو إلا مجموعة العادات التى كونها الإنسان فى العالم، وهو يحدد كلمة العادة مرجعاً أياها إلى الأصل اللاتينى بمعنى التملك والتمسك، والعادة تعنى ما أمسك أنا وما يمسك بى" (١١)، إنها طقوس مكانية نراها فى مكان ولا نراها فى آخر، وقد نتوهم أن هناك تشابهاً أو تكراراً لعادة واحدة فى مكانين، ولكن النظر العميق المدقق لهذه العادة يكشف عن اختلافها فى المضمون الاجتماعى والقيمى.

(ز) البعد الذاتى - النفسى:

أكثر أبعاد المكان وضوحاً وانتشاراً فى الفنون، هو البعد الذاتى - النفسى، فالمكان الذى لا يثير مقداراً ما من المشاعر، تعاطفاً أو تنافراً، قلما يستحوذ على اهتمام الفنان، وإضفاء البعد النفسى أو الشعور على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه فى العمل الفنى الروائى.

وينشأ هذا البعد عبر مستويين مترابطين، يتم الفصل بينهما فى الاطار النظرى الافتراضى فقط، والمستويان هما:

أولاً: ما يثيره المكان فى نفس المتعامل معه بشكل أولى.

ثانياً: ما تضيفه المشاعر المستثارة على المكان من أبعاد أخرى لا يمتلكها أساساً، كالمكان المرتفع الذى يصبح مرعباً بعد أن يتعامل معه المصاب بالخوف العصبى من الأماكن العالية، ويضاف إلى هذين المستويين فى الاطار الفنى، أن الكاتب يشكل المكان وفق تشكيل دواخل شخصياته

وعوالمهم النفسية، دون اعتبار للمكان وظروفه الموضوعية، فنجد في كثير من الأحيان مرتبطا بالحياة الداخلية للشخصيات حيث تتطابق الطبيعة - في هذه الحال - مع النفس بتقلباتها كافة. ونجد أن الحركة في المكان تجسد الحركة الباطنية لدواخل النفوس البشرية على كافة المستويات، كالقلق الذي يمكن تجسيده من خلال الحركة الذاهية الآبية في المكان نفسه^(١٤٢).

وثمة خصوصية واضحة لإحساس بهاء طاهر بالمكان في رواياته، فنجد السارد في "شرق النخيل" عندما سمع بمصرع عمه وابن عمه أسرع إلى مسرح الحدث بنفس قلقه وروح محبطة: "ذهبت في الليل إلى المكان، أمام المسجد الصغير. كان معتما وخاليا بعد صلاة العشاء. استفهمت من منننته القصيرة، استفهمت من جدرانه. من ساحته الخارجية المكشوفة التي تحف بها لتحدها قطع صغيرة من الحجارة البيضاء، كانوا هناك جميعا فرشوا سجاجيدهم الصغيرة وصلوا ثم حدث ما حدث. استفهمت من الخلاء ومن بقعة الأرض لكنى لم أشعر بشيء. (شرق/ ص ٢٥٤).

فتبدو لنا من خلال انعكاس المكان على نفسية الراوى دلالة المكان على تجسيد المعاناة وتطهير الروح، وأن ما حدث كان حقيقة، بل إن جملة (كانوا هناك جميعا..) تبرز "أنسنة المكان" وتجسيده الإنساني في محاورة النفس الخائفة الملتاعة!..

ومرة ثانية نرى الراوى نفسه يقف أمام ضريح سعد زغلول وهو في طريقه إلى ميدان التحرير حيث يوجد المعتصمون، فتتجسد الأحلام وتمتزج الأحزان، ويرى في الضريح رهبة وجلالا: وقفت أتطلع لضريح سعد زغلول الذي كان ينتصب بعرض الشارع خلف السور الحديدي كتلة مربعة صماء في عتمة الليل. سرت مقتربا منه واستطعت أن أميز خلف السور الحديدي

البوابة التي تمثل مدخل فرعونى فى وسط عمودين صغيرين. كان مظلما ومهجورا وعلى كل من جانبيه نخلة طويلة وحيدة حزينة" (شرق/ ص ٢٩٣). ونجد شخصية "ضحى" فى رواية "قالت ضحى" ترتبط بالمكان ارتباطا حميما، وذلك من خلال رغبتها فى الاحتفاظ بالمكان، ليس لأنها لا تستطيع أن تفارقه، بل لأنه غذا روحها، والدم الذى يسرى فى عروقها، فتثور وتغضب عندما تعبث يد البشر بجمال الحدائق وتتساقط الشوارع، وبقدر ما يشى المكان بحميمة بالغة بقدر ما يعكس الإحساس بالزمن الجميل وهو الزمن الطفولى "زمن البراءة" من الدنس والخطيئة، فنراها تقول للراوى: فى مكان هذه العمارة، هناك كان مقهى واجهته من الأشجار. كنت تعبر المدخل وتزل سلمتين أو ثلاث سلاسل فإذا بك فجأة تترك مدينة الطوب والحجر وتدخل فى جنة من الأزهار والأشجار، ممراتها مرصوفة بالرمل النظيف وموائدها تتناثر فى مقاصير وسط الأشجار، وكنت أتى إلى هنا مع زميلاتي أيام المدرسة وكنت أحب أشجارها، .. ولكن منذ هدموا هذا المقهى وبنوا هذه العمارة القبيحة مكانه لا أنظر إلى هذا الجزء من الشارع، تماما كما تتجنب النظر إلى شخص مبتور الذراع" (قالت ضحى/ ص ٣٢٧، ٣٢٨).

وقد يمثل المكان بؤرة الحنق والضيق والتبرم، إذ يصبح معوقا لحركتها ومقيدا لحريتها، فتبدو حزينة، وهو ما نراه فى شخصية "حربى" فى رواية "خالتي صفية والدير" عندما خرج من السجن إلى الخصى الذى شاهده فى مزرعة الدير وقيد حركته، فكانه خرج من سجن إلى سجن آخر، فقد كان خصا صغيرا وسط المزرعة بعيدا عن مباني الدير وقريبا من خص المقدس بشاى، وجعل (أى والد الراوى) حربى يقسم على ألا يغادر هذه المزرعة لأى سبب كان وقال له بنبرة حزينة أعرف أن تقييد الحركة هو سجن أيضا، ولكن ما باليد حيلة أستوص بالصبر يا ولد والدى. تذكر ربنا وصل له يا

حربى. اجعل للصلاة قرّة عينك يفسح أمام هذا للخص الصغير وتسع كأنه الأرض كلها (خالتى/ ص ٩٨).

ويشترك راوى "بالأمس حلمت بك" مع راوى "الحب فى المنفى" فى الهروب من الوحدة التى كانت تعصف به، فلا صديق ولا أنيس فى هذه "البلد" التى لا يرغب قاطنيها وأهليها فى التعرف إلى أحد. فما كان من الراوى الوحيد إلا أن يهرع إلى سكنه النفسى يبحث فيه عن راحتته وقتل الوحدة وتلك الرهبة التى تغلف بيته، فما هو ذا يتحدث عن مكانه الحميمى الذى يجد فيه الراحة والسكينة: "كنت أحب بالفعل تلك المقهى البيضاء الذى الشكل الداخلى فى النهر كصدفة ملقاة على اللسان الصخري. كان يشغل موقعا هائلا من الشاطئ ويقود إليه ممشى طويل، تزين الزهور المعتنى بها أحواضا ممتدة على جانبيه. ولم يكن بالمقهى غير قليل من الزبائن فوجدنا مكانا بسهولة عند نافورة مفتوحة تطل عبر النهر العريض على الجبل الذى اكتسى فى ذلك الوقت من السنة بخضرة غاباته وحدائقه الشاسعة، وتناثرت وسط أشجاره البيوت البيضاء بسقوفها القرمزية التى تبرز كأهرامات متدرجة كلما ارتفعت فى الجبل إلى أن تصبح عند القمة مجرد مثلثات حمراء دقيقة وسط الأشجار (الحب/ ص ٢٣).

واللافت فى رواياته التى عبرت عن المنفى والغربة والوحدة، نجد راويه — بصفة دائمة — يلجأ إلى الأماكن المفتوحة (= الفضاء المفتوح)، فهو بصورة دائمة ومستمرة يفر من الأماكن المنعزلة والمجهررة، يرى فيها صمت الموتى، ومن ثم كان يردد دائما فى تلك الأعمال قوله: "ولا أريد مع ذلك أن أرجع إلى البيت، لا أريد أن يتقيدنى مكان، أتمنى لو أخلق فوق هذا العالم الجدارى الأصم الكثيف وأنت معى إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة لا يحدها الطوب ولا المواعيد ولا الصحف ولا الحروب ولا الجوع ولا الموت

ولا هموم الأمس ولا مفاجآت الغد — دنيا نصنعها معا، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر، هنا والآن، دنيا تصح كل الماضى وتمحوه، ودنيا تصلح كل الحاضر ولا تبقى شيئا غير الفرح (الحب/ ص ١٤٤).

ولعل الدافع الوحيد فى هذا العمل الروائى الكبير للقضاء على هذه الوحدة والغربة هو اللجوء إلى الأماكن المفتوحة الذى مثلت فضاء العتبة الأليف، وعلى وجه الخصوص تلك الأماكن الطبيعية التى ارتادها الراوى فى متنزهاته والتى عكست الهدوء النفسى والراحة والسكينة: "رحنا نتمشى على شاطئ النهر مقابل الفندق، وكانت الأشجار المصفوفة هناك تنفض أوراقها بسرعة أكثر من الأشجار فى المدينة فكنا نخطو فوق تلك المهاد من الأوراق الصفراء التى تصدر خشخشة خافتة مع وقع أقدامنا وكنت لسبب لا أدريه لهذا الصوت كما لو كان يحمل رسالة مبهجة خفية لماذا؟ .. لا أدري! ولكن كل الأشياء فى تلك الأيام كانت تحمل رسالة وكانت تحمل بهجة" (الحب/ ص ١٥٣، ١٥٤).

أما روايته "نقطة النور" فإن البعد النفسى فيها قد تجلى من خلال الانتفاح على العالم الداخلى لشخصه، وعلى وجه الخصوص "البطل/ الباشكاتب (توفيق)" ثم "بنى" / الدكتور شوكت/ الدكتورة صفاء/ فوزية" واللافت للنظر أن الأماكن الأليفة التى ساعدت على هذا البعد تعددت وغلب عليها "البوح" فى فضاءات (البيوت) التى ظهرت بوضوح مع الباشكاتب وبنى وفوزية" وقد كان لفضاء "البيت" على حد تعبير "سامية أسعد" دوره الرئيس فى الولوج إلى الأعماق الذاتية والنفسية للشخص الرئيسة..

وعلى ضوء ما سبق يتبين لنا أن المكان بأبعاده المختلفة قد ساعد على التعرف عليه فى فضاءاته المختلفة ما بين: (الأليف # والمضاد)، (الواسع # الضيق)، (المدينى # الشعبى)، (الراقى # الحضرى والريفى). كما لعب

الوصف بتصويراته المختلفة — كأحدى التقنيات الرئيسة — فى العمل دورا بارزا له خصوصيته وأهميته داخل الفضاء النصى للسردية البهائية.

لقد استطاع سارد (بهاء طاهر) — بجانب تعريفه لطبيعة المكان وخصوصيته — أن يكشف النقاب عن "بيئة المكان؛ إذ تشكل البيئة عنصرا مهما من عناصر العمل القصصى فى جل أعماله، فهى تمثل الوعاء الذى تدور داخله أحداث العمل، ومن ثم نهضت بدور رئيس فى تطور الأحداث بنوعيتها: المادى: الذى أبرز تفاعل الأحداث والشخصيات، وكذا المعنوى: الذى جلى العادات والتقاليد فى ثبوتها وحراكها الاجتماعى جراء تغييرها الطبيعى^(١٤٣).. من هنا استطاع الراوى الكشف عن (نبض الحياة فى هذه الأمكنة)" باعتبارها بيئة مادية تدخل فى علاقات متعددة مع المكونات الحكائية للسرد مثل الشخصيات والأحداث والرؤى السردية؛ ذلك أن إهمال هذه العلاقات يعيق فهمنا للوظيفة التى يؤديها الفضاء الروائى الذى يوجد فقط من خلال الكلمات المطبوعة فى الكتاب^(١٤٤).

أضف إلى ما سبق أن "تعريف المكان ببوره الكامنة والمتحركة" كشف لنا عن الحياة اللاشعورية للشخصيات؛ فعندما تتواجد الشخصية فى مكان ما — على نحو ما أشرنا فى ثنايا التطبيق — فإنها قد تستعيد ذكريات قديمة أو أحداثا عاشتها فى المكان نفسه، ولقد شكل (بهاء طاهر) — وهى إحدى النتائج البارزة لهذه التقنية — المكان فى رواياته — وقصصه كذلك — حسب المنظور الذاتى للراوى تارة، والمنظور الشخصانى تارة أخرى، من هنا برز قيمة المكان وتعدد أبعاده ورموزه وعلاماته، فمرة راح يمثل مكان إقامة اختياري مثل البيت، وأخرى مكان إقامة إجبارى مثل "المنفى المماثل للسجن"، ولقد أشرق فى صورة أماكن الإقامة الاختيارية أماكن راقية وأماكن شعبية: قديمة أو جديدة، ضيقة أو متسعة، آهلة أو خالية، قريبة أو نائية،

وفيهما - أيضا - قد تغادر الشخصيات أماكن أقامتها الاختيارية الثابتة وتنتقل إلى أماكن أخرى مثل الشوارع والمقاهى وغيرها طلبا فى الحرية من القسوة النفسى وهروبا من واقعهم المعيش.

إن النتيجة الحقيقية - عندى - التى أبرزها النص الروائى بصوره المتعددة هى أن القارئ بعد أن تلقى نبضات العمل الفنى استطاع أن ينشئ لنفسه صورة العالم المماثلة لتلك الصورة التى يبسطها أمامه الأدب القصصى، وأن يعيش بفكره وخياله فى هذه الأمكنة وأن يرتادها مع فواعل العمل، بل راحت - تلك الأمكنة - تثير بفعل التداعى - بعدئذ - مجموعة كامنة من التصورات التى تنشئ لوحة تصورات القارئ؛ علما بأن هذه اللوحة يمكن أن تكون عند القراء المختلفين متباينة ضمن حدود معينة، على نحو إشارة (ريديكر)^(١٤٥) لخصوصية الذوق لدى القارئ فى تناوله للعمل الفنى وإمكانية واقعيته المتخيلة.

هوامش تشكيل المكان في السرد العربي المعاصر

- (١) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري)، لسان العرب، الجزء السادس، مادة (مكن)، ص ٤٢٥٠ وما بعدها.
- (٢) الأزهرى (أبى منصور محمد بن أحمد)، تهذيب اللغة، تحقيق على حسن هلالى، مراجعة محمد النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.ج. ١٠، ص ٢٩٢. مادة مكن.
- (٣) الجوهري (أبونصر إسماعيل بن حماد) الصحاح فى اللغة والعلوم، إعداد وتصنيف، نديم مرعشلى وأسامة مرعشلى، دار الحضارة - بيروت، مادة (مكن)/ج- (٢)، ص ٥٠٨.
- (٤) شريط أحمد شريط: الفضاء المصطلح والإشكاليات الجمالية، مجلة (المدى)/ العدد (٢٦)، سوريا، دمشق، ١٩٩٤، ص ٨٠.
- (٥) اعتدال عثمان، جماليات المكان، مجلة الأقاليم، العراق، العدد (٢)، السنة (٢١)، ١٩٨٦، ص ٧٦.
- (٦) صبرى حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلد (٢)، ع (٣)، ١٩٨٢، ص ٢٩.
- (٧) اعتدال عثمان، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٧٦.
- (٨) لين أولتبنيرند وتيزلى لويس، الوجيز فى دراسة القص، ت: عبدالجبار المطلبى، الموسوعة الصغيرة (١٣٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٦٨.
- (٩) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة فى ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص ١٠٧.
- (١٠) الطانع الحدادى، تدخل البنى السردية والتركيبية للعالم فى الغربية، مجلة الأقاليم العراقية، العدد السادس، ١٩٨٧، ص ١١٧.
- (١١) محمد برادة وآخرون، الرواية العربية (واقع وآفاق)، مرجع سابق، ص ٣٩٦.

- (١٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٢.
- (١٣) رولان بورونوف وريال أونيليه، عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص ٩٥.
- (١٤) سمير المرزوقي وجميل شاكرا، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً وتطبيقاً) دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد ١٩٨٦، ص (٥٨) وما بعدها.
- (١٥) السابق، نفسه، ص (٥٩).
- (١٦) غالب هلسا وآخرون، الرواية العربية (واقع وآفاق) — المكان في الرواية العربية — مرجع سابق، ص ٢١٨.
- (١٧) محمد برادة وآخرون، (الرواية العربية/ واقع وآفاق،) مناقشة محمد برادة، ص ٣٩٦.
- (١٨) السابق، نفسه، ص ٣٩٦.
- (١٩) ياسين النصير، الرواية والمكان (دراسة في فن الرواية العراقية) الموسوعة الصغيرة (٥٧)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٧.
- (٢٠) شجاع مسلم العناني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، مرجع سابق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص ٢٥٨، ٢٥٩.
- (٢١) فؤاد التكرلي، رواية الرجع البعيد، دار ابن رشيد للطباعة والنشر، بيروت، ط (١)، ١٩٨٠.
- (٢٢) أدوين موير: بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، مراجعة عبدالقادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت.، ص ٦٢.
- (٢٣) السابق، نفسه، ص ٦٣.

- (٢٤) السابق، نفسه، ص ٦٣.
- (٢٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٢.
- (٢٦) ابن منظور، لسان العرب، الجزء (٦)، (مادة مكن)، ص ٤٢٥٠.
- (٢٧) عبدالرحمن بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، الكويت، ١٩٧٥، ص ١٩٦.
- (٢٨) حسين مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢١ ومابعدھا.
- (٢٩) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د.ت.: ص ١٤٢.
- (٣٠) على عبدالمعطي محمد، تيارات فلسفية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٤، ص ٢٩٠.
- (٣١) الجرجاني (أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني)، التعريفات، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١، ص ١١٩.
- (٣٢) المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد)، الأزمنة والأمكنة، الجزء الأول، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد - الهند، ١٣٣٢هـ، ص ١٤٩.
- (٣٣) غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص ٤٦.
- (٣٤) صبري حافظ، محطة السكة الحديد (لأدوار الخراط) - الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية، مجلة الأقلام "العقدان" (١١، ١٢) لسنة ١٩٨٦، ص ٧٢.
- (٣٥) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة (ألف)، العدد (٦)، لسنة ١٩٨٦، ص ٨١ ومابعدھا.
- (٣٦) المرجع السابق، نفسه، ص ٨١ ومابعدھا.

- (٣٧) إدوار هال، (البروكسيميا) أو علم المكان، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثاني، ربيع ١٩٨٨، ص ٦٧ - ٧١.
- (٣٨) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق، ص ١٣٦.
- (٣٩) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٥٧.
- (٤٠) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ٥٣.
- (٤١) نجيب العوفى، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية، منشورات المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٨٧، ص ١٥٠.
- (٤٢) هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية فى الإبداع الفنى، تعريب: فؤاد مرعى، مراجعة: عدنان جاموسى، دار الجماهير، دمشق، دار الفارابى، بيروت، كانون الأول، ١٩٧٧، ص ٢٩.
- (٤٣) اعتدال عثمان، جماليات المكان، مجلة الأقلام، العراق، العدد الثانى، شباط ١٩٨٦، ص ٧٦.
- (٤٤) سعد عبدالعزيز، الزمن التراجيدى فى الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠، ص ٧٩.
- (٤٥) حول (محطة السكة الحديد) لإدوار الخراط، صبرى حافظ، الأقلام/ ع (١١، ١٢)، ١٩٨٦.
- (٤٦) انظر شعيب حليفى، الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص ١٦٧، وما بعدها.
- (٤٧) عبدالله إبراهيم، البناء الفنى لرواية الحرب فى العراق، دراسة لنظم السرد والبناء فى الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ١٢٧.
- (٤٨) ادريس الناقورى، ضحك كالبكاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢١٧.

- (٤٩) أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ١١٨.
- (٥٠) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٧.
- (٥١) جابر. عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط (٢)، ١٩٨٣، ص ٣٦٣ وما بعدها.
- (٥٢) ميشال بوتور، بحوث في الرواية، مرجع سابق، ص ٥٥.
- (٥٣) رينيه ويلك وأوستن وارين، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ٢٨٨.
- (٥٤) ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٦٧، ص ٥٣.
- (٥٥) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، مرجع سابق، ص ٧٩.
- (٥٦) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٩.
- (٥٧) مجموعة مؤلفين: نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي، ترجمة: انجيلي سمعان، ص ١٩٠، وينظر: بناء الرواية، سيزا قاسم، ص ١١٠، والبناء الفني في الرواية في العراق، شجاع العنان، ص ٢٤٥.
- (٥٨) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ٥٥، ٥٦.
- (٥٩) جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٣، ٣٤.
- (٦٠) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ١٠٠.
- (٦١) سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص ١٣٤.
- (٦٢) آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ١٣١.
- (٦٣) ابن منظور، لسان العرب، الجزء (٦)، مادة (وصف)، ص ٤٨٤٩.

ومابعدھا.

- (٦٤) آلان روب جريبه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ١٢٩.
- (٦٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١١٠.
- (٦٦) موريس أبوناظر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٣٣.
- (٦٧) نهاد التكرلي، للرواية الفرنسية الجديدة، دار الشئون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العددان (١٦٦، ١٦٧)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥، العدد الأول، ص ١١١.
- (٦٨) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١١١.
- (٦٩) السابق، نفسه، ص ١١١.
- (٧٠) عبدالله إبراهيم، البناء الفني، مرجع سابق، ص ١٢٧.
- (٧١) رينية ويلك، وأستن وارين، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص ٢٨٨.
- (٧٢) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١١٩.
- (٧٣) عبدالفتاح إبراهيم، البنية والدلالة، في مجموعة حيدر حيدر القصصية (الوعول) الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦، ص ١٢١.
- (٧٤) Henri Mitter and, Discours du Roman, Puf. Paris, 1980, p. 212.
- (٧٥) سمر روى الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، مرجع سابق، ص ٢٥٢.
- (٧٦) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٧، ص ٤١.
- (٧٧) عبدالسلام بنعبد العالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص ٧ ومابعدھا.
- (٧٨) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي، مرجع سابق، ص ٤٢.
- (٧٩) آلان روب غريبه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم

- مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د.ت.، ص ٧٢.
- (٨٠) R. Bourneuf et R. Oullet, L'univers du Roman, PUF, Paris, (6ème Ed.), 1995, p. 107
- (٨١) حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص ٦١ وما بعدها.
- (٨٢) مجموعة مؤلفين، الفضاء الروائي، ترجمة عبدالرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب - لبنان، ٢٠٠٢، ص ٢١.
- (*) الطوبوغرافيا: الوصف المفصل أو الرسم الدقيق للأماكن وسماتها السطحية؛ وجاء في قاموس المنهل "Topography": رسم الأماكن ووصف حالتها الطبيعية وبخاصة الانحدارات، انظر: المنهل: (قاموس فرنسي/ عربي)، د. سهير إدريس، دار الآداب - بيروت، ط(٢٦)، ٢٠٠٠، ص ١٢٠٨.
- (٨٣) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي، مرجع سابق، ص ٥٠، ٥١.
- (٨٤) شاكر عبدالحميد، الوعي بالمكان ودلالاته في قصص "محمد العمري"، مجلة (فصول)، المسرح والتجريب، جـ(١)، مج (١٣)، ع (٤)، شتاء ١٩٩٥، ص ٢٤٩.
- (٨٥) مصطفى الضبع، استراتيجيات المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨، ص ٩٢.
- (٨٦) إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ٥٠.
- (٨٧) مجموعة مؤلفين، الفضاء الروائي، مرجع سابق، ص ٧٢، والمقال لـ(شارل جريفيل) بعنوان: المكان في النص.
- (٨٨) أحمد درويش، تداخلات النصوص والاسترسال الروائي، مرجع سابق، ص ٣٥.
- (٨٩) جابر عصفور، نقض الثنائية القديمة، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٧، ص ١٤.

- (٩٠) ك.ك. روثفن، قضايا في النقد والأدب، ترجمة: عبدالجبار المطلبي، مراجعة: محسن جاسم الموسوي، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص ٣٦١.
- (٩١) كارلوس بيكر، أرنست همنغواي: دراسة في عالمه القصصي، ترجمة: إحسان عباس، مراجعة: محمد يوسف نجم، منشورات مكتبة الحياة مع مؤسسة فرنكين للطباعة والنشر، نيويورك، الطبعة الثانية، ١٩٥٩، ص ٧٥.
- (٩٢) محمد برادة وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٩٦.
- (٩٣) نقلا عن: (بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦، ص ٩٤).
- (٩٤) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، ص ٤٩.
- (٩٥) السابق، نفسه، ص ٤٨.
- (٩٦) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص ١١٤.
- (٩٧) جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب - لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص ١٥.
- نحيل إلى قراءة الفصل الخاص بـ (الهندسي) (ص ٤٩ - ١٠١) والذي يتناول فيه المؤلف صور الفضاء الهندسية في تطور الرواية منذ القرن التاسع عشر حتى ظهور الرواية الجديدة.
- (٩٨) مارتن لينداور، الدراسات النفسية للأدب، ت: شاكراً عبد الحميد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (ع ١٨)، أكتوبر، ١٩٩٦، ص ٣٢.
- (٩٩) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز،

- مجلة (ألف) العدد السادس، ١٩٨٦، ص ٨١.
- (١٠٠) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشئون الثقافية العامة، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٩٥)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٦٥.
- (١٠١) محمد عبدالمطلب، تداخلات الرؤية والسرد، مجلس (فصول)، مج (١٦)، ع (٤)، خصوصية الرواية العربية، الجزء الثاني، ربيع ١٩٩٨، ص ٢٩٥ ومابعد.
- (١٠٢) باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص ٢١٤.
- (١٠٣) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، ص ١١٧.
- (١٠٤) ألكسندر إليوت، آفاق الفن، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص ٨٦.
- (١٠٥) صلاح أبوسيف، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ، وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٩٨)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١، ص ٦٥.
- (**) ولعل هذه الصورة تتجلى ببلاغة فائقة في القرآن الكريم، في قوله تعالى: ﴿والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا...﴾ (سورة النور/ج- (١٨)/ آية ٣٨).
- (١٠٦) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص ٤٥.
- (١٠٧) هيثم الحاج علي، التجريب في القصة القصيرة، مرجع سابق، ص ٣٣٩.
- (١٠٨) شعيب حليفي، الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص ١٦٧.
- (١٠٩) ليندا هنتيون، رواية الرواية التاريخية، ترجمة: شكرى مجاهد، مجلة (فصول)، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، ١٩٩٣، ص ١٠٠.

- (١١٠) مصطفى الضبيح، استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص ١١٩.
- (١١١) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، مرجع سابق، ص ٩٥.
- (١١٢) ديفيد لودج، الفن الروائي، مرجع سابق، ص ٩٦.
- (١١٣) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ٣٠.
- (١١٤) محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع (سلسلة النقد الأدبي)، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ٤٠.
- (١١٥) اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع (سلسلة النقد الأدبي)، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ٦.
- (١١٦) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٤.
- (١١٧) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص ٥٣ وما بعدها.
- (١١٨) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ٧٨.
- (١١٩) مدحت سعد الجيار، البحث عن النص، دراسة في المسرح العربي، النديم للصحافة والنشر، الأولى، ١٩٨٨، ص ٢١٢.
- (١٢٠) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، مرجع سابق، ص ٥٣.
- (١٢١) الرواية العربية (واقع وآفاق)، محمد برادة وآخرون، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص ٢١١.
- (١٢٢) نقلا عن "بدرى عثمان"، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ١٣٣.
- (١٢٣) انظر: نبيل سليمان، المتن المثلث، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ١٣٤.
- (١٢٤) انظر: مصطفى الضبيح: استراتيجية المكان، مرجع سابق، ص ١٢١ وما بعدها.

- (١٢٥) محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ٩١، ٩٢.
- (١٢٦) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، مرجع سابق، ص ٣٩.
- (١٢٧) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفني، مرجع سابق، ص ٨٣.
- (١٢٨) مصطفى الضبع، استراتيجيات المكان، مرجع سابق، ص ١٣٠.
- (١٢٩) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفني، مرجع سابق، ص ٨٩.
- (١٣٠) انظر: حسن بحراوى، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ١٧٦.
- (١٣١) وليد أبوبكر، البيئة في القصة، مقدمة نظرية، مجلة (الأقلام) العراقية، العدد السابع، تموز ١٩٨٩، ص ٦٣.
- (١٣٢) حسن بحراوى، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٤٠.
- (١٣٣) يورى لوتمان، مشكلة المكان الفني، مرجع سابق، ص ٨١.
- (١٣٤) مصطفى عبدالغنى، قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ١٦٧.
- (١٣٥) سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص ١٠٢.
- (١٣٦) محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة (دراسات مقارنة لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٣.
- (١٣٧) ميلان كونديرا، فن الرواية، مرجع سابق، ص ٣٧.
- (١٣٨) رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، ص ٢٨٨.
- (١٣٩) انظر: مصطفى الضبع، استراتيجيات المكان، مرجع سابق، ص ١٣١ وما بعدها.
- (١٤٠) محمد عبدالمطلب، تداخلات الرؤية السردية، مرجع سابق، ص ٢٩٥.
- (١٤١) روجيه جارودي، نظرات حول الإنسان، ترجمة: يحيى هويدى،

- المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٦٧.
- (١٤٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع سابق، ص ٥٦.
- (١٤٣) محمود ذهني، تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.، ص ١٥٧ وما بعدها.
- (١٤٤) حسين بحراوى، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص ٢٦.
- (١٤٥) هورست ريديكر، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، دار الجماهير، دمشق، الأولى، ١٩٧٧، ص ٧٨.

الذات والواقع فى (رؤيا) فانتازية

الذات والواقع في «رؤيا» فانتازية(*)

قد يأخذ ظهور الصور الشعرية في القصيدة شكلاً تجميعياً تراكمياً تتابع فيه الصور على نحو يكاد يفتقر إلى أية روابط لفظية أو إحالية أو تركيبية، وما قد يظهر فيها من حروف العطف لا يعنى ترابطها وافتقارها إلى بعضها البعض، وإنما تظهر لإقامة الوزن، فكل صورة تبدو مستقلة عن غيرها من الصور، لا يربط بينها سوى انتمائها لكيان واحد (أى القصيدة). وهذا الانتماء هو ما يمثل تحدياً حقيقياً للقارئ، إذ يجد أمامه صوراً منفصلة غير متماسكة لغوياً ومنطقياً، صوراً لا تنمو أو تتطور، وإنما تترافق بطريقة «التركيب الفوقى» أو طريقة «التجميع» المستخدمتين فى «الفن التكعيبى»^(١)، وفى «السينما المعاصرة» (الحدثية)^(٢). فبين الصور المتجاورة والمنظومة فى إطار واحد فواصل وفجوات على القارئ أن يملأها، وتقرب مثل هذه القصيدة كثيراً فى استبعاد حروف الربط/الوصل، وأداة التعريف، وضمير الشخص (متكلم - مخاطب) - كما سيظهر عند التحليل - من الشعر التعبيري.^(٣)

وتمثل قصيدة: «رؤيا» نموذجاً واضحاً للبناء التراكمى (التجميعى)، إذ تتكون من مجموعة من الصور أو المشاهد المتتابعة، وغير المترابطة لغوياً ومنطقياً، فى نفس الوقت. تبدأ كل صورة بـ (اسم): (قواقع.../حوت.../جمجمة.../هلام.../طير.../ليل... وهكذا إلى نهاية القصيدة)، وقد تكون الصورة الواحدة محدودة المدى لا تتجاوز السطر الشعرى الواحد، وقد تمتد عبر عدة سطور متضمنة بعض الصور الجزئية التابعة. ولاشك أن بنية جميع الصور على هذا النحو (اسم + جملة قصيرة أو

(*) محمد إبراهيم أبوسنة، ديوان: رقصات نيلية. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٣م.

طويلة) تؤكد استقلالها الظاهري وانفصالها عن بعضها البعض، بل إن هذه الصور تشهد - كما سوف يتضح - قفزات مفاجئة عبر المكان والزمان.

وعلى الرغم من الصورة المفككة التي تبدو عليها صور هذه القصيدة (ومشاهدتها)، إلا أن جميع الصور الشعرية تظل محكومة ببنية «الفقد واللاجدوى»، فقد الهوية، فقد القيمة والنفع، فجميع الأشياء تشهد تبديلاً في طبيعتها ووظيفتها، وهو تبدل قد يفضي بها إلى الضد والنقيض.

فـ(القواقع)، ذلك المسكن الواقى، لم تعد تحوى حياة (كائنات حياً) - ولو كان حيواناً- بل صارت وعاء للصراخ والأنين، وتحولت - بذلك - من مصدر للأمن والحياة إلى مصدر للشقاء، فهي إذ تحتفظ بالصرخات والتأوهات تقطع السبيل للتنفيس عنها والتخفيف من وقعها المومج. قواقع محشوة بالصراخ

(رقصات نيلية ٨٤)

بعد تأمل صورة (القواقع) وما آلت إليه من تغيير، قد يبدو الانتقال إلى صورة (البحر والحوث) أمراً طبيعياً، فالقواقع تشارك الحوث العيش فى مياه البحر، ولكن هذا التجاور المكانى لا يعد سبباً كافياً للربط بينهما داخل القصيدة، فالقصيدة ليست نقلاً حرفياً للواقع الطبيعى، وهذا ما ستؤكدده دراسة الصور فى هذه القصيدة. يظهر (البحر) وقد تضاعل حجمه بحيث أصبح بمقدور (الحوث) أن يبتلعه.

وحوث تتأعب

فابتلع البحر

(رقصات نيلية ٨٤)

فالبحر بما عرف عنه من اتساع وعمق، وما ارتبط به من أهوال ومخاطر، لم يعد سوى وجبة صغيرة وسهلة للحوث، لقد انقلبت الأوضاع، وتبادل

الكبير والصغير صفاتهما وطبيعتهما، فالبحر الكبير الذى كان يتسع لعدد هائل من الحيتان وغيرها من الكائنات بلغ من الصغر بحيث يتسع له جوف حوت واحد. إن البحر - فى هذه الصورة- فى محنة عظيمة، تماماً كما حدث للنبي «يونس».

ربما أحس الشاعر نوعاً من الارتباط بين القواقع والحوت، فعمد إلى حرف العطف (الواو) - والذى لن يظهر بين الجمل فى القصيدة سوى مرة واحدة أخرى - فى قوله (وحوت...)، ولكن من المؤكد أن (الواو) هنا- وفى المرة الثانية أيضاً- لا غنى عنها لصحة الوزن (متقارب= فعولن).
يترك الشاعر البحر بقواقع وحوته، لينظر إلى الفضاء الرحب المتسع، فتقع عيناه على بقية من كائن حى، على (جمجمة) غادرت جسد صاحبها، قد يبدو السبب فى هذا غامضاً، ولكن يبقى أن هناك تجزئة - بل إفناء - لحياة الكائن الحى.

جمجمة فى الفضاء

(رقصات نيلية ٨٤)

وتمتد نظرة الشاعر إلى (الأفق)، فيراه فاقداً لزرقتة وصفائه، قد أسدلت على حافته مادة هلامية^(١)، وهى - مع شفافيتها - تعكس صورة الأفق فى عينيه.

هلام

على حافة الأفق

(رقصات نيلية ٨٤)

ويبصر الشاعر طيراً، ولكن ليس على غصون الأشجار الخضراء كما تعود دائماً، وإنما على غصون انقلبت خضرتها إلى حمرة من أثر الدماء عليها، تلك الدماء التى أراقها من يحزنهم أن يروا الحياة والبهجة تغمران

الكون، ومن يرغبون أن يتحول رفيف الطير المبتهب السعيد إلى أنين ونحيب.

طير يرف
على أغصين
من دماء

(رقصات نيلية ٨٥)

(أغصن من دماء) صورة تصيب الشاعر بالخيبة والألم، فهي تقلب مشاهداته اليومية، وتظهر له الموت (دماء) وقد طغى على الحياة/ الخضرة (أغصن). لكي يتمكن الشاعر من رؤية الطير، وتحديد الصورة اللونية للغصون - فإنه يحتاج إلى قدر من الضوء يسمح له بالرؤية والتحديد، ولكن هذا المنطق العقلي لا تراعيه الصور في تداعيتها، فبعد صورة الطير الحافلة - ضمناً- بلون من الإضاءة، يعلن الشاعر أن الوقت كان ليلاً شديد العتمة والسواد، فقد خلا - مع طوله - من النجوم المضيئة.

وليل طويل
بغير نجوم

(رقصات نيلية ٨٥)

وهنا يظهر حرف العطف (الواو) للمرة الثانية - والأخيرة- وهي (أى الواو) لا تعنى تتابعاً أو ترابطاً منطقياً بين (الطير) و (الليل)، ولكنها تمثل ضرورة لاستقامة الوزن وصحته، مما يؤكد أن ظهور (الواو) فى المرة السابقة لم تكن من قبيل الربط بين (القواقع) و(البحر)، وإنما كانت حاجة وزننية (عروضية).

وبعد تأمل حالة (الطير) و (الغصون) و (الليل)، يلتفت الشاعر إلى
تلك (النفوس) التي فقدت سعادتها، وخلت منفردة وحيدة إلى أوجاعها
والأمها.

نفوس تلتوى
على نار أوجاعها
في الخلاء

(رقصات نيلية ٨٥)

لقد صارت الأوجاع ناراً تكتوى بها النفوس دون أن تجد من يخفف
عنها معاناتها، ويواسيها في محنتها. وصورة (النفوس) هذه تشبه صورة
(الملائكة) التي هوت من عليائها، وآلت إلى منحدر منخفض، تشدو أغنياتها
الحزينة الشجية، لقد ذهبت عن الملائكة رفعتها وقداستها، واتخذت - نتيجة
لذلك - طريقها نحو التلاشي والفناء.

ملائكة في شحوب المساء
تردد ألقانها
في مهاوى الفناء

(رقصات نيلية ٨٥)

يرسم الشاعر هذه الصورة للملائكة في وقت المساء الشاحب
الكئيب، فهو ينتقل من الليل المظلم إلى المساء الشاحب، ويعود إلى الليل عند
تصويره (الذئاب) وقد أبدلت طبيعتها المخيفة القوية بطبيعة ضعيفة خائفة،
فهي تفر هاربة من المخاطر، وتلتجئ إلى (الفلاة) تعوى ذعراً وخوفاً.

ذئاب

تفر ،

من الهول

تملاً ليل الفلاة

بوحشة هذا العواء

(رقصات نيلية ٨٥، ٨٦)

لقد انقلبت حالة (الذئاب) إلى النقيض، وهو ما يترك شعوراً بعدم الاطمئنان والأمان، فكل شيء - حتى أشدها قوة - يتداعى ويهوى، لا يبقى له إلا الأنين والأسى.

وكما أظهر مشهد (الذئاب) تنقل الشاعر عبر الزمن (الليل-المساء-الليل)، فإنه يظهر تنقله عبر المكان، فهو ينتقل إلى الصحراء (الفلاة) بعد أن كانت صورته ومشاهداته على مقربة من البحر (قواقع.../حوت...). ويبلغ الشاعر أقصى درجة في تجاوزه لمنطق الزمن الطبيعي عندما يستجمع في نظرة واحدة فترات زمنية طويلة (عصور)، ففي لحظة واحدة تترأى أمام عيني الشاعر عصور مديدة، وهي - مع امتدادها - لا تحمل سوى ذكريات القهر والاعتداء، خلت من كل شيء إلا من آثار السياط على الظهور والوجوه.

عصور تسيل محملة

بالسياط التي

حفرت في الأخاديد

فوق الظهور

وفوق الوجوه

خرائط غائرة للبكاء

(رقصات نيلية ٨٦)

هنا تتوالد الصور التي تبرز بعمق مدى القسوة التي اتصفت بها هذه العصور، فهي (أى العصور) (تسيل محملة بالسياط)، و(السياط حفرت فوق الظهور وفوق الوجوه خرائط للبكاء) والبكاء رسمت له (خرائط غائرة)،

خرائط عميقة من الصعب محوها، أى إن أثر هذه العصور السيئ والمؤلم لن يزول.

لم يعد أحد يسمع غير صوت البكاء والأنين، غير صوت الزلازل،
فقد ذهبت الألحان العذبة، واختفت الأغنيات إلا تلك التى تشدو بها الزلازل.
زلازل تحتضن الأغنيات

(رقصات نيلية ٨٦)

فالأغنيات تترقد هناك فى حضن الزلازل، وأية محاولة لاستعادتها تنذر
بكارثة، إذ سوف تصحو الزلازل مسببة الدمار والخراب.
وينتقل الشاعر من صورة الزلازل والأغنيات إلى (الكواكب) وقد
تداعت وتساقطت.

بقايا كواكب تسقط

(رقصات نيلية ٨٦)

ثم يلتفت إلى صورة (الرياح) التى تمر مدفوعة برغبة جنونية فى
الإحاطة بكل ما يعترض طريقها، فهى تعشق الخلاء والفراغ، وهى -
أيضاً- فى سيرها لا تحمل سوى الصرخات والتأوهات.
رياح تسافر مسكونة
بالعويل
ومجنونة بالخواء

(رقصات نيلية ٨٦)

لقد أصبحت الرياح مصدر شقاء ومعاناة وخراب بعد أن كان ينتظر مجيئها
حاملة النسمات الرقيقة، أو أخبار الأحبة وتحياتهم، أو البشارة بالتغيير.
ويترك الشاعر البحر والفضاء والفلاة، وينتقل إلى (النهر)، فيبصر
على ضفته أشباه رجال فقدوا رجولتهم (ذكورتهم) فى ذلك الزمن الذى

أرغمهم - دائماً - على الخضوع والانحناء، فماتت فيهم الجراءة والرجولة، ولهذا اتجهوا إلى النهر ينشدون التطهر بمياهه، والتخلص مما علق بهم من مذلة وضعف. إنهم يرغبون في الاغتسال بمياه النهر، ومحو ذلك الزمن (التاريخ) المخزي والمهين.

بقايا رجال عراة

على ضفة النهر

يلتمسون التطهر

يفتقدون ذكورتهم

في الزمان الذي

صاغة الانحناء

(رقصات نيلية ٨٦، ٨٧)

ولكن هل سينجح بقايا الرجال في عملية التطهر هذه؟ هذا ما تسكت عنه العبارة، وما لا يتنبأ به الشاعر، وكأن لا شيء يبعث على الأمل، وهو - على الأقل - ما توحى به الصورتان (يفتقدون ذكورتهم)، و(الزمان الذي صاغة الانحناء).

لم يبق من الرجال - إذن - إلا بقية ليست أفضل من العدم، كذلك لم يبق من (القرى) سوى عظام بالية يلفها دخان كثيف، دخان لا يصدر من أشياء جامدة نتيجة احتراقها، ولكنه يتصاعد من حلق (النساء) التي التهمت من كثرة النحيب والصراخ لفقد الرجال، فهن افتقدن الرجال، لا بمعنى غيابهم ورحيلهم، فهم موجودون، ولكن ينقصهم رجولتهم (ذكورتهم) التي افتقدوها في زمن الخضوع)، ينقصهم قدرتهم على الإخصاب (المعنى الحقيقي للحياة). فهن - إذن - قد افتقدن الرجال، وافتقدن - بالتالى - القدرة على الإنجاب (الرجاء).

عظام قرى فى المدى
يحتربها الدخان
الذى يتصاعد فى الأفق
من لهوات النساء اللواتى .
اكتوين بفقد الرجال
وفقد الرجاء

(رقصات نيلية ٨٧)

وتكشف الصورة (... الدخان الذى يتصاعد من لهوات النساء...) أن مصاب
هؤلاء النساء كان فادحاً عظيماً، نال من أبدانهم ونفوسهم، فقد تحولن إلى
حطام متفحم.

يترك الشاعر (ضفة النهر) و(القرى)، ويتجه إلى (الكهوف)، فإذا
بها تتشقق وتتهدم، فتبرز منها ليلاً تلك الأفاعى التى ظلت بها قابعة ساكنة
لمئات من السنين، تفيق الأفاعى، وتخرج من مخدعها عندما يزول عنها
تأثير تلك الأغاني التى خدرتها وأسكتتها لزمان طويل، كما تخرج الضفادع من
حالة «البيات» التى كانت فيها، وتأخذ فى التنقل فوق الحشائش؛ عند هذه
اللحظة يشتد حزن السماء، ويسيل دمعها غزيراً.

كهوف تشقق تصعد
فى الليل كل الأفاعى
التى خدرتها الأغاني
لبضع مئات من السنوات
تهرول فيها الضفادع
فوق الحشائش
يهطل قلب السماء

(رقصات نيلية ٨٧، ٨٨)

وتوحى الصورة (... الأفاعى التى خدرتها الأغانى...) بحالة السبات والسلام
(التخدير) التى كانت تحياها الأفاعى/ الشرور/ الآلام، وهى حالة ينعكس
أثرها على الواقع/ الكون بأسره، وبزوال أثر المخدر (الأغانى) تلوح فى
الأفق نذر الكارثة والشقاء، إذ ستخرج الأفاعى سماً زعافاً منعت من نفثه
مئات السنين، هذه الكارثة هى ما تنتبأ به السماء، وتأسى له، كما يظهر فى
الصورة الشعرية (يهطل قلب السماء).

ويعاود الشاعر النظر إلى البرارى، فيجد بها (قوافل) تشق طريقها
وسط البرد القارس والوحشة، تصاحبها نغمات (المزامير) الحزينة، تتعنى
رحلتها البائسة الشقية.

مزامير ترحل بين الفصول

ترافق هذى القوافل

عبر البرارى التى تتأوه

تحت جليد الشتاء

(رقصات نيلية ٨٨)

لم يعد للمزامير غير نغمة الحزن والأسى يترنم بها الراحلون (الفصول
والقوافل).

ويلتفت الشاعر إلى معاناة (اليتامى) الذين أصبحوا مشردين
ضائعين بلا مأوى بعد أن فقدوا سندهم الأبوى، وربما كانوا أشبه حالاً
بالقوافل المتعبة فى رحلتها عبر الصحارى.

يتامى بلا ملجأ

(رقصات نيلية ٨٨)

وتقع عينا الشاعر على (أمم) يطول بها السعى ويمتد، باحثة عن
منفذ للنور والضوء تستبصر به طريقها وواقعها.

أمم فى الفجاج
تفتش عن نقطة من الضياء

(رقصات نيلية ٨٨)

ويبدو أن محاولة هذه الأمم محاولة يائسة محكوم عليها بالفشل، فهي تفتش عن ثقب من الضوء فى طرق واسعة ممتدة وبعيدة، وقد يضئها البحث دون أن تعثر عليه.

وكما اتصفت محاولة هذه الأمم بالعبثية، فكذلك حركة (الموج) الذى ما إن يرتفع ويعلو حتى يسقط ويتكسر فوق الصخور، فلحظة تعاليه هي لحظة سقوطه وتلاشيه، وهكذا فى حركة مستمرة لا نهائية.

سديم من الموج
يعلو ويسقط
فوق المرايا التى
تتكسر بين الصخور
بغير انتهاء

(رقصات نيلية ٨٨، ٨٩)

فحركة الموج صعوداً وهبوطاً تصنع ما يشبه (المرايا) الشفافة، والتى لا تلبث أن تتحطم باستمرار بين الصخور.

وتختتم الصور والمشاهد السابقة بعبارة يتجاوز فيها (الظلام) و(الماء)، بل تتكرر العبارة مرتين:

ظلام وماء
ظلام وماء

(رقصات نيلية ٨٩)

وكانها تحمل - بتكرارها - دلالة ذات أهمية بالغة، فلم تحظ عبارة غيرها - داخل القصيدة - بالتكرار، فضلاً عن أنها - بموقعها فى نهاية القصيدة -

تمثل انتهاء طبيعياً لسيل الصور (والمشاهد) المتداعية، والتي ما كان لها أن توقف إلا بعبارة مكثفة الدلالة، يقوم الشاعر بتكرارها كنوع من «القفلة» لا ينتظر القارئ بعدها تداعيات جديدة من الصور.

وتكشف عبارة (ظلام وماء) على أن الشيء المتبقى لم يكن سوى الظلام والماء، أى حالة من «اللا تحدد» و«اللاتعين»، تحلت كل الأشياء، فقدت حدودها ولامحها، وفقدت - بذلك - هويتها وقيمتها. فمع الظلام تضيع كل المعالم، وتغدو قدرة (الماء) على إعادة الحياة قدرة سلبية، لا نفع من ورائها، وتكاد تكون هذه المعانى هى ما تدور حوله كل صور القصيدة وعباراتها.

على النحو السابق تتبنى قصيدة «رؤيا» باستخدام الصور الشعرية المتركمة بعضها فوق بعض، والمتحولة من أية روابط لغوية أو منطقية (عقلية)، ولكن ليس معنى هذا افتقادها لأى نوع من الربط. فالصور تبدو محكومة برباط (دلالي) يشدها إلى بعضها البعض، ويربط بينها على نحو خفى، ولكنه يجعل منها - فى النهاية - وحدة منسجمة متماسكة. فجميع الصور تحكمها بنية: الفقد والتبدل واللا جدوى، فكل شيء خرج عن طبيعته الحية، القوية، الآمنة، السعيدة، النقية، وأل إلى الضعف والتحلل، بل إلى الانحلال وضياغ الهوية، ومن هنا كان (تكرير) الأسماء الواردة فى بدايات الصور والعبارات (قواقع.. حوت.. جمجمة.. طير.. ليل.. نفوس.. / ملائكة.. نئاب.. عصفور.. زلازل.. بقايا كواكب.. ربح.. بقايا رجال.. عظام قرى.. كهوف.. مزامير.. يتامى.. أمم.. سديم من الموج.. ظلام وماء)؛ فكل هذه الأشياء تكررات فقدت معالمها، وفقدت قيمتها ودلالاتها فى وعى الشاعر.

تترابط الصور الشعرية - إذن - ترابطاً دلالياً/نفسياً، إذ ينتظمها شعور موحد، ويقف عنوان القصيدة «رؤيا» (بمعنى الحلم) - من بعض الوجوه- دالاً على الطبيعة المفككة للصور، وعدم حرصها على الترتيب المنطقي/العقلي، واستعاضتها عن ذلك بالتنظيم العاطفي، أي إن لها منطقها الداخلي الخاص، وهذا تماماً ما يحدث في عالم الأحلام حيث تتداعى الصور (الحلمية) تداعياً حراً دون اكتراث بالعلاقات المنطقية، وإن كانت تخضع للترابط النفسي فيما بينها، ولكن الشعر وإن كان يتشابه مع الحلم في أن "... تدفق صورته يفسر بقوانين عاطفية، لكنه ليس تداعياً حراً، كما هو الحال في الحلم. الشعور الشعري شعور موجه، أي شعور تهيمن عليه الأنثى الاجتماعية..."^(٥)، بمعنى أن الواقع يرسم ملامح الرؤية الشعرية من جهة أن الشعر - في جوهره - تشكيل رؤية الشاعر وإدراكه للواقع. فالشاعر لا يستسلم لسيل الصور المتداعية في مخيلته، وإنما يجرى عليها عمليات انتقاء واختيار وتنظيم (تنظيم عاطفي ونفسي في حالة القصيدة المدروسة).

لا تعد قصيدة «رؤيا» بمثابة رؤيا وهمية، وإنما هي رؤيا «فانتازية» لها علاقاتها بالواقع الحقيقي، بينها شخص (أي شاعر) يحيا هذا الواقع ويتفاعل معه، فتقدم هذه (الرؤيا) صورة لواقع متفسخ (غياب الروابط)، واقع فقد هويته ومعناه (السيادة التامة للنكرات)، وضاعت منه كل القيم والفضائل، بل تعرضت فيه «الذات» (فرداً وجماعة) للتغيب، وأرغمت على الصمت، فلم يظهر بالقصيدة - ولو لمرة واحدة - ضمير (الأنثى)، ولجأت الذات إلى الحلم (الرؤيا) كبديل للنطق والكلام، وهي - في رؤياها - لا يزول عنها القلق والتوتر إزاء مشاهداتها للواقع المتحلل؛ يعكس هذا تناوب (الصور) بين الطول والقصر، وتناوب (الإيقاع) بين الإبطاء والإسراع (بغياب التدوير أو وجوده).



عصور تسيل محملة

بالسياط التي

حفرت في الأخاديد

فوق الظهور

وفوق الوجوه

خرائط غائرة للبكاء

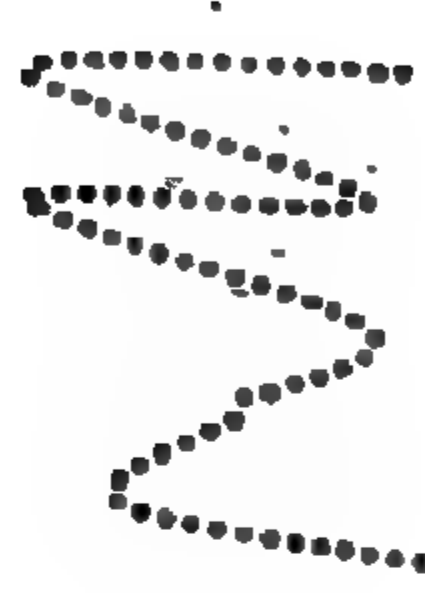
زلازل تحتضن الأغنيات

بقايا كواكب تسقط

رياح تسافر مسكونة

بالعويل

ومجنونة بالخواء



يُناوب الشاعر - هنا - بين الصور الطويلة والقصيرة، فبعد الصورة (عصور تسيل...) التي تمتد عبر (٦) سطور، تأتي صور قصيرة المدى (زلازل.../ بقايا كواكب.../ ريح تسافر...)، لا تتجاوز الأولى والثانية السطر الواحد، وتستغرق الثالثة (٣) سطور. كما يماوج الشاعر بين النغمات الإيقاعية، فيسرع الإيقاع بظهور التدوير بين السطور (١-٤)، ثم يبطئ الإيقاع باختفاء التدوير من السطور (٥، ٦، ٧)، ويعود الإيقاع للإسراع، ولكن بدرجة أقل مما سبق (٨-١٠)، ويستقر أخيراً بطيئاً خافتاً (١١).

ومن الجدير بالملاحظة - هنا - وفي مواضع أخرى من القصيدة - أن التدوير لا يحترم حدود التركيب النحوي (للصورة)، فيقوم - بذلك - بالربط إيقاعياً بين صورتين منفصلتين لغوياً ومنطقياً، يظهر هذا بين الصورتين (التركيبين).

بقايا كواكب تسقط./

رياح تسافر مسكونة

بالعويل

ومجنونة بالخواء./

فالتركيب الأول ينتهى نحوياً عند الفعل (تسقط)، وتعبه وقفة تركيبية، ولكن الوزن (المبتقارب) لا يكمل، ويطلب تتمته من بداية الصورة الثانية (ريـح..)
- المنفصلة لغوياً ومنطقياً عن سابقتها. فالتدوير يعمل - كالتنظيم العاطفى -
على ربط صور القصيدة.

هوامش الذات والواقع في «رؤيا» فانتازية

(١) يقصد بأسلوب: «التركيب للفوقى» فى الفن التكعيبى وضع الصورة فوق

الصورة بحيث يقيم الفنان علاقة بين الصورة: المتنافرة بجمع الشبه بين خصائصها المشتركة مثل: اللون، الصوت، الموضوع. فالتكعيبية - فى أساسها - حركة فنية تقوم على تحطيم الأشياء الطبيعية، وإعادة صياغتها من جديد وفقاً لزوايا ومسطحات متعددة، وباستخدام ما يسمى بطريقة: القص واللصق، أو الكولاج، راجع فى ذلك:

- نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب فى العصور الحديثة (دار المعارف، القاهرة، ط٢؛ ٩٨٣م)، ص. ١٣٨ وما بعدها.

- محمد عنانى، «التصوير والشعر الإنجليزى الحديث»، مجلة فصول (القاهرة، مج ٥، ع ٢٤، مارس ١٩٨٥م)، ص. ٣٥.

(٢) ظهر اتجاه فى السينما المعاصرة تخلص عن الطريقة القديمة التقليدية فى السرد والقص، المعتمدة على التطور والتسلسل المنطقى، وأثر طريقة التجميع أو القص واللصق، أى اللجوء إلى الصور اللامنطقية والمتزامنة، وذلك لأن الطرق التقليدية - فى نظر صناعى الفيلم السينمائى - لم تعد صالحة لنقل الخبرة النفسية الباطنية.

انظر فى ذلك: روى أرمز، لغة الصورة فى السينما المعاصرة، ترجمة سعيد عبدالمحسن (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م)، ص. ١٣٣، ١٩٧، ٢١٨ وما بعدها.

(٣) راجع سمات الشعر التعبيرى الذى يتميز بعدم الالتزام بالبحور التقليدية، ولا بالتركيب اللغوى للجملة، ولا بالتركيب المنطقى للعبارات، فيعمد إلى استبعاد حروف الربط والوصل وأداة التعريف والضمائر، والتركيز على الكلمات الدالة، والاقتصار فى معظم الأحيان على الأسماء والأفعال.

- عبدالغفار مكاوى، التعبيرية فى الشعر والقصة والمسرح (الهيئة

المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م)، ص ٢٤-٦٥،
وبخاصة ص. ٣٠، ٣٣.

(٤) الهلام: مادة بروتينية شفافة تستخرج من الأنسجة الحيوانية المختلفة مثل
الجلد والعظم. إبراهيم مذكور، المعجم الوسيط. (مجمع اللغة العربية
القاهرة، ط٣؛ ١٩٨٥م) ج٣، ص. ١٠٣٣.

(٥) كريستوفر كودويل، الوهم والواقع - دراسة في منابع الشعر. ترجمة:
توفيق الأسدي (دار الفارابي، بيروت، ط١؛ ١٩٨٢م)، ص. ٢٠٣.

سلطة الذات وبناء العالم السردى

سلطة الذات وبناء العالم السردى

دراسة فى روايتى: «الرعية» و«الجميل الأخير» لصالح والى

لا وجود للسرد من غير علاقة ما مع المسرود. فكل ذات (سارد، شخصية) تنهض بفعل السرد - إنما تعلن «تورطاً» ما مع العالم الذى تصوغ بخصوصية خطاباً تحكى فيه عنه، ومن خلاله، وتعمل على بنائه وتشخيصه وتقديمه. هذا الخطاب (السردى) بما يحمله من وعى، ومن تصور خاص للحقيقة والمعرفة، ولعلاقة الذات بهذا العالم وما يحويه من ذوات وأشياء؛ هذا الخطاب - وكذلك الوعى والحقيقة والمعرفة - يعد مظهراً أولياً لامتياز الذات وتفوقها، موضوعاً لسلطتها وأداة لها. فإنتاج الخطاب يأتى ضمن قدرة الذات على الفعل. إنه (أى الخطاب) تجسيد لقدرتها على طرح تصور أو رؤية عن العالم، على تسميته، وتحديدده، وبنينته، ومن ثم التأثير فيه، وتحويله. وبتملك الذات السردية للخطاب/ العالم، وأحقية سرده والحديث عنه، حتى فى أقصى حالاتها توارياً وتخلياً عن مسؤوليتها السردية (بالابتعاد عن تقنيات مثل: الراوى العليم omniscient والتبشير الداخلى internal focalization، والظهور بأحوال الجهل وعدم اليقين والنسيان والتناقض..)، إذ تظل - فى كل الأحوال - فى موقع فاعل الخطاب أو متلفظه؛ بتملكها له يكون الخطاب موضوعاً وأداة لرغبة الذات فى سرد العالم (الآخر/ الذات)، وفى إخضاعه والسيطرة عليه. وهو ما يؤكد ما أشار إليه Kellogg و Scholes من أن "الصوت السردى .. هو صوت السلطة the voice of authority" (1)؛ ومن ثم يغدو الخطاب موضع تنافس وصراع بين الدوات، من أجل الاستحواذ عليه، ومن أجل استغلاله وتوجيهه، فلم يعد "فقط هو ما يترجم الصراعات أو أنظمة السيطرة، لكنه هو ما

نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها^(٢)، الأمر الذي يعنى أن للخطاب سلطته التي يستمدّها من أيديولوجيا الذات المتملكة المسيطرة المستغلة، والتي من شأنها (أى الأيديولوجيا) أن .. تحوله.. إلى ممارسة سلطة مهيمنة..^(٣)، عبر ما يتاح له دائماً من أساليب انتشار وتداول، وما يقوم به من وظائف (مراقبة، منع، إياحة..) ضمن نظم أو وضع معين. وكما يخضع الخطاب - فى سلطته - للذات وأيديولوجيتها، فإن سلطة الذات تتبع من موقعها داخل الخطاب وبالنسبة إليه، وعلاقتها بمختلف عناصره وهو ما يؤكد أن السلطة - فى جوهرها - ممارسة، استراتيجية، علاقة. وليست ملكية أو حقاً مطلقاً وثابتاً. إنها " .. إجرائية، أو علاقة، علاقة قوى، تمارس عبر نشاط، ومن خلال مجموعة علاقات غير متساوية، ومتحركة. إنها /.. / يجب أن لا تؤخذ كملكية، بل كاستراتيجية، وأن مفاعيلها التسلطية لا تعزى إلى « تملك »، بل إلى استعدادات، وإلى مناورات، وإلى تكتيكات، وإلى سير عمل، وأن تكتشف فيها بالأحرى شبكة علاقات دائماً ممتدة، ودائماً ناشطة بدلاً من أن تكون امتيازاً بالإمكان الإمساك به..^(٤). وفى ضوء هذا تتحدد السلطة بوصفها ممارسات أو إجراءات، داخل بنية أو نظام أو مجال محدد (المجتمع، المعرفة، الفرد)، فى ظل علاقات غير متكافئة، تخلق أوضاعاً غير مستقرة، بين من يمارس السلطة ومن يخضع لها، حيث المقاومة والنضال إزاء محاولات الإخضاع والهيمنة وفرض الإرادة. وتتخذ هذه الأوضاع والعلاقات أكثر تعقيداً فى حالات تخفى السلطة، خصوصاً فى مجال المعرفة، عندما تأخذ المفاهيم، والتقاليد، والقيم (الأخلاقية مثلاً)، والتصورات الفردية.. إلخ - صورة سلطة « رمزية » تمارس ضغطاً أو إكراهاً خفياً، كأن تصطنع المؤسسة أو الطبقة أو الذات " .. أدوات رمزية متعددة تتخفى وراءها، مقدمة إياها كأدوات

معرفة، أو أدوات تواصل، وليس أبدأ كأدوات سيادة وسلطة..»^(٥). وهنا يكون الخضوع لسلطة الرمزي .. الذي يعمل بطريقة سحرية تهيمن دون قهر كي تمارس عنفها الظريف^(٦). الأمر الذي يؤكد — من بعض الوجوه — أن السلطة لا تعنى — دائماً — القهر والعنف والقمع والتسلط — وإن كانت تمارسه وتلجأ إليه في كثير من الأحيان. فالسلطة دورها الإيجابي في التحكم والانضباط والسيطرة والمراقبة، في المحافظة على النظام وحمايته من محاولات خرقه والخروج عليه، أو القيام على تغييره وتحويله؛ وفي إضفاء الشرعية — ومن ثم القبول والموافقة — على إرادة الفعل والقوة. إن السلطة — في ذلك — تتدخل في تشكيل صورة الفرد، المجتمع، الواقع، الحقيقة، وتشكيل المعرفة بها جميعاً، تقرر، تحافظ، تغير، تحول .. بقدر ما تقمع وتخفي وتقمع وتسلب.. إلخ. إنها تشكل وتنتج عبر الامتثال والخضوع لها، أو بتعبير «دولوز»: «.. تنتج للواقع قبل أن تقمع، كما تنتج الحقيقة قبل أن تجرد أو تموه»..^(٧).

في ضوء ما سبق يكون بناء العالم السردي نتاجاً للسلطة، سلطة ذات قدرة على بنائه وتشييده عبر عدد من الاستراتيجيات السردية والخطابية؛ ومؤهلة لأن تصوغ خطاباً تسعى به ومن خلاله نحو السيطرة والإخضاع والإقناع.. إلخ، وبالتالي نحو إنتاج معرفة، لا حول العالم/ الآخر فحسب، بل بالأخص حول الذات (وعلاقتها بالعالم/ الآخر). هذه المعرفة أو الوعي بالذات، هذا الخطاب إنما يكون من أجل السيطرة والإخضاع، فالذات تأخذ بالنسبة لذاتها صورة سلطة تتعرف على ذاتها، على هويتها، بوصفها سلطة، أي في ظل علاقة بسلطتها وسلطة خطابها، حيث تقع تحت سيطرة تصورهما (الذاتي) عن نفسها.

ليست السلطة التي تحوزها الذات (السردية) من قبيل التعالي أو التميز أو الحق المطلق الثابت، بقدر ما هي « أهلية » أو مشروعية لإنتاج خطاب ومعرفة وحقيقة (محكومة بأيدولوجيا خطابها المسيطر)، ولإقامة تواصل (سردي) بين نوات تمتلك هويتها (وحكايتها) الخاصة، هذه الأهلية، أو هذا الفعل، يظل دائماً موضع مساءلة ومقاومة ومعارضة من جانب عناصر التواصل التخيلية (السارد، المسرود له، الشخصيات)، بمن فيهم الذات السردية التي تقاوم تصورها الخاص عن ذاتها، وخضوعها له، أي تقاوم — ما أسماه « فوكو » — « سلطة التشكيل الذاتي »^(٨)، من أجل إنجاز الذات لذاتها، ووعيها بها، في صيرورتها المستمرة وتجدها وتحولها؛ ومن جانب العناصر الغير تخيلية أيضاً، أي القارئ الذي يقاوم تحول حضوره داخل الخطاب/العالم السردي، وتورطه معه — إلى توحد مع أيديولوجيا هذا الخطاب المسيطر، وتماه مع الذات السردية، لاسيما في حالة السرد بضمير الشخص الأول، الذي قد .. يدفع بالقارئ إلى مواقع الذات، المطابقة لمواقع السارد..^(٩) — على نحو ما يظهر في المتن المدروس، وهو روايتان للأديب «صلاح والي» (١٩٤٦)^(١٠)، الأولى: «الرعية» (٢٠٠٢)، والثانية: «الجميل الأخير» (٢٠٠٤). وتسعى هذه الدراسة إلى اختبار حقيقة ما تمارسه الذات السردية — في هاتين الروايتين على سبيل المثال — من سلطة وتوجيه، وما تتعرض له من مقاومة ومناوئة ومعارضة ونقض؛ وكيف ينبني العالم/الخطاب السردي من خلال علاقات السلطة، وتجادلها مع أشكال المقاومة ضدها.

«الرعية» والسلطة الرمزية للذات

تكتسب هذه الرواية تميزها من طبيعة العلاقة بين الذات والآخر، فالذات تسعى إلى تأكيد وجودها وهويتها من خلال الكتابة عن الآخر، واستعادة تاريخها معه، لم تعد قراءة الذات وتأملها ووعيتها بنفسها يتم بالإنصات إلى الذات، أو بنقل معرفتها بالآخر، أو تصوير وعي الآخر بها هذه أشكال من الوعي الذاتي تظهر داخل الرواية، لكنها تتستر وراء مشروع «لا شخصي» لا يشغل الذات، ولا تأمل في تحقيقه، بل ترفضه، وإن كانت تقدره. إنه مشروع «سلومة» - الشخصية الرئيسية في الرواية - بتقية السلالات وتخليق رعية جديدة.

يتمتع الآخر في هذه الرواية بوضعية خاصة تجعل علاقته بالذات متميزة فريدة تبدأ من العنوان، وترافق كل عناصر السرد ومظاهره؛ إنه (أي الآخر) يتجاوز كونه شريكاً لها يقاسمها الوجود، وموضوعاً يسكن وعيها وذاكرتها، ليتحول إلى جزء من علاقة الذات بذاتها، وأداة لعملية تأويلية مستمرة تقوم بها الذات بصدد وجودها وكيونيتها. فالذات تمارس هيمنة واضحة على السرد، تقوم بدور سارد مشخص داخل النص (أي باستخدام ضمير المتكلم)، وتبرز كأحدى شخصيات الرواية، ولكن حضورها يفوق حضور الشخصية الرئيسية «سلومة» - وغيرها من الشخصيات. الذات هي سارد وشخصية في الآن نفسه، تشارك باقي شخصيات الرواية الوجود (السردى)، وعندما يخلو المشهد السردى منها. لا تكف عن الحضور، بل تحرك، وترصد، وتراقب، وتتدخل، وتعلق... الخ. إن الآخر لا يدين فقط بوجوده إلى الذات بوصفها سارداً، ولكن المعرفة بالآخر، وقراءة مشروعه وتاريخه وأحلامه، تدفع بالذات إلى الكشف رغم كل ادعاءاتها بالحياد والجهل والنسيان والتستر، والرفض... الخ. فتكشف الذات يتوازي مع وجود

الآخر، وهنا لا تتحدد أهمية الآخر في المقام الاول بعلاقته بالذات، بقرابة أو نسب أو صداقة أو زمالة أو معرفة... الخ، ولكن بقدرته على أن يمنحها فرصة للإفضاء والتكشف والخلق. إن الامر لا يخرج عن كونه تعريفاً من الذات على ذاتها. فـ "... معرفة الانسان حول ذاته تبقى نقطة توجه أساسية"^(١١)، ويصبح شكل العلاقة مع الآخر هو ما يميز ذاتاً عن أخرى، وما يميز عملاً فنياً عن آخر. الآخر -في رواية «الرعية»- ليس شريكاً للذات، ولا محاوراً لها، ولا موضوعاً يحمل وعياً بها، ولكنه -في حقيقته- موضوع تستدعيه الذات، وتدخله عالمها، وترتبط معه بعلاقات متنوعة؛ لتطرح به فهماً لكيثونيتها، وتأويلاً لها. إن الذات - في النهاية - تمتلك سلطة صياغة العالم والآخر، بطريقة رمزية غير معلنة.

(١)

يبدأ القارئ علاقته بعالم الرواية من كلمة العنوان «الرعية». وهي كلمة تؤسس لعلاقة أليفة، إذ تربطه بعالم لن يكون غريباً عنه، عالم يعرفه ويعهده -بإستخدام ال التعريف- وإن لم يدركه بعد. فالرواية تشتغل على ألفة القارئ بكلمة «الرعية»، واطمئنانه إلى مدلولها وبخاصة ما تحمله من ثنائية (الرعية - الراعي). إنها ثنائية منسجمة متوائمة تتكامل فيها الأدوار، ويغيب عنها التسلط والقهر -ومن ثم الصراع والتنازع- الذي يصاحب أو يلزم الثنائيات الأخرى (القبيلة/ العشيرة - الشيخ)، (الشعب/ الجماهير - الدولة/ السلطة) ولا ينقص القارئ الكثير لعبور هذا الجسر (أي العنوان) إلى العالم الروائي. فالعنوان جاء كلمة واحدة، مكثفة بنفسها، لا يعوزها للإفادة سوى تقدير محذوف (هذه حال...)، -أو غيره- وهو حذف لا يخل بتمام المعنى، خاصة في ظل وضوح كلمة «الرعية» وسهولة معناها، وما تحتفظ به من مخزون دلالي في الذاكرة الثقافية، إذ تحمل الكلمة أبعاداً دلالية عميقة

ومتعددة، وبخاصة الدلالة الدينية التي تحظى بأهمية خاصة، من خلال الحديث الشريف: «كلكم راع ومسؤول عن رعيته»^(١٢). فهذا القول يسكن وعي كل فرد، ويمثل جزءاً أساسياً في ممارسته الدينية والأخلاقية والسياسية فالرعية مكفول لها الأمن والسكينة والكفاية في ظل إحساس عام بالمسؤولية. وفي ذلك تفعيل للخلفية الدينية والأخلاقية المرتبطة بالكلمة لدى القارئ، وانصراف عن كلمات تشير إلى تكوينات اجتماعية وسياسية مثل: الشعب أو الجماهير، القبيلة، العشيرة - وبعض هذه الكلمات تظهر داخل الرواية موازية للرعية ومرادفة لها (الرواية ص. ٨، ٩، ٢٥، ٣٧، ٣٨، ٤٣، ٥١، ٥٥، ٧٧، ٨٥، ٨٧)، وهي كلمات لا يطمئن إليها القارئ كثيراً، فمنها ما انقطعت صلته بها، ومنها ما امتهنت وفقدت معناها. وإزاء كلمة مثل «الرعية» متجذرة في الثقافة العربية الإسلامية لن يجد القارئ أية صعوبة في تجاوز عتبة العالم الروائي (أى العنوان)، بل لن يتهيب ولوج هذا العالم والتواصل معه، بما أن العنوان "علاقة تواصلية... وعلاقة ثقافية تتجزأ قصد التواصل مع العالم"^(١٣)، يجتذبه (أى للقارئ) ويطلعه على ما تقترحه الرواية من علاقة بينها وبين العالم، ويغريه بالدخول إلى حدود الممكن. وهكذا تجعل الرواية - من العنوان - للمألوف غوايته وفتنته، فضلاً عن سلطته. وهو ما تتأسس وفقاً له هوية هذا النص الروائي، وشروط تكوينه وتلقيه.

يرتبط العنوان (الرعية) بمرجعية ثقافية عامة وواضحة وعريضة، ويقوم بوضع القارئ، على عتبات العالم المتخيل، ويحثه على التخطي والتقدم، ويرسم له إستراتيجيات تبصر هذا العالم وتعرفه وتأويله، ولكن يبدو أن العنوان لا يبنى علاقته بالقارئ على قصدية واضحة مباشرة وتقريرية - كما توحى صيغة العنوان غير المجازية - ترمى إلى التوضيح والكشف والإحالة والتوقع.

ويتجاوز القارئ العنوان، دون أن يفارقه ابداً، فقد انعقدت بينهما صلة
لن تنفك، وستبقى بعد نهاية الرواية، لكنها بلا شك لن تكون كما كانت ففى
البدء ينتقل القارئ إلى تصدير الرواية، وهو ما يزال مأخوذاً بغواية العنوان
وإغرائه، ويبدأ فى الاقتراب من محيط الرواية وعالمها بحذر وريبة. فهو لا
يعثر فى التصدير على ما وعده به العنوان، إذ يخلو التصدير من أية إشارة
إلى دور الراعى ومسؤولياته. وفى غياب هذا تكون الرعية فى تيه وضيق
وغواية وتدن... الخ، ويقوم على أمرها متسلطون مخادعون يبذلون لهم
وعوداً كاذبة: (الموعودون بالنداهة. المسمومون بالغواية - الرواية ص. ٥)،
وهنا لم يكن القارئ سوى فرد من الرعية حين استسلم للغواية (أى غواية
العنوان)، لقد غدت «الغواية» تقنية للرواية والسلطة معاً، بل هو ما يفعله
التصدير نفسه إذ يعدل عما يحمله وعى القارئ من قوله تعالى «يسومونكم
سوء العذاب»^(١٤)، ليصور الرعية منقادة بالغواية وليس بالقسر والعذاب.
ويستكمل التصدير غوايته عندما يؤكد أن الوجود - فى جوهره - مفتقر إلى
الرعية، أياً كان وضعها وحالتها: (أولئك هم ملح الأرض وبهم يتم اتزانها -
الرواية ص. ٥)، الرعية هم صناع الوجود أو التاريخ، وليس السادة أو
السلطة - على طريقة «هيجل»^(١٥).

لقد أدى التصدير بالقارئ إلى زعزعة طمأنينته وبقينه بما استقر لديه
من توقع لمسار الرواية، فأدخله فى شئ من الحيرة بشأن الرعية، فالتصدير
يحاور تصورات القارئ وحده، يخلخلها بعض الشئ دون أن ينقضها أو
ينفيها تماماً، لقد كان التصدير بمثابة انفتاح غير آمن على عالم الرعية: (باب
يأتى منه الريح - الرواية ص. ٥).

ومع بداية الرواية يكون القارئ قد استدرج بالفعل إلى عالم الرعية، إذ
إن البداية هى بمثابة "... عتبة تفصل العالم الحقيقى الذى نقطنه عن العالم

الذى يتخيله الروائى...^(١٦)، فيبدأ القارئ من هذه اللحظة اتصاله بالعالم المتخيل، ويأخذ فى الدخول إليه، واجتياز مساراته وفق ما ترسمه له البداية من استراتيجيات، وما تهيئه له من أفق انتظار مغاير لذلك الأفق الذى خلقه العنوان والتصدير.

تجئ البداية مثيرة مقلقة، فما تحمله من خبر يأتى سلبياً، بصيغة النفى (لم يكن...)، ويرتبط بماض منقضى، وهو خبر لا يخص الرعية، وإنما يفاجئ، القارئ بانصراف البداية إلى شخصية «سلومة»، ولا تكتمل الجملة (خبر كان) حتى يشار إلى «سلومة» بوصفه «ريساً» لجموع عديدة، جموع ليست بالضرورة ملتزمة: (لم يكن سلومة وهو يرفع رأسه أمام كل تجمع يقف فيه رجاله...). بتخطى الجملة الحالية (وهو يرفع...) يواجه القارئ بغياب الوعي بالمسؤولية من جانب «سلومة»: (لم يكن سلومة... يدرك أنه هو المسؤول عن هؤلاء البشر فقط، ولكن وطوائف أخرى من البشر (من الاولاد والرجال والنساء والصبيان وأعداد لاحصر لها من الخراف والمعيز والإبل والحمير والغزلان -الرواية ص ٧). وهنا لم تظهر جموع البشر -أو الرعية- مهمة منسية على مستوى وعي «سلومة» فقط، ولكنها كذلك على مستوى الصياغة اللغوية، إذ جاءت العبارة قلقة (... هؤلاء البشر فقط، ولكن وطوائف أخرى...)، وزاوجت بين الأحياء والحيوانات والماشية (...من البشر، من الاولاد و... اعداد لاحصر لها من الخراف...).

لم تكتف البداية بأن تدخل القارئ العالم المتخيل بمعرفة ناقصة (سلبية)، ولكنها سرعان ما تجعلها معرفة ظنية متناقضة (لم يكن سلومة يدرك...# ربما كان يتصور.../ ربما لم يكن أحد غيره يتصور أن سلومة هو المسؤول...)، ومع ذلك تظل هذه المعرفة تحمل المزيد من مهام «سلومة» ومسؤولياته: (...المسؤول عن البشر والمعيز والخراف والنباتات

فى الحقول وعن أحلام وأمانى كثيرة عن الزواج وشراء البيوت والقراريط
والسفر إلى السعودية والعين والكويت والبحرين). فمن خلال النفى، والظن،
والنقص، تتحدد معرفة القارئ بالعالم المتخيل، ويتأكد له وجود «سلومة»
ودوره كمسؤول، وإن لم يجزم بوعيه بهذه المسؤولية، لسبب أو لآخر. وإزاء
هذه الآليات التى تؤسس علاقة القارئ، بعالم الرواية واستجابته له، والتى
تكشف عن هوية النص الروائى وقواعد تأليفه - فإن القارئ مدعو ليس إلى
توسيع أفق انتظاره، بل إلى تغييره كلياً، لا فيما يتعلق بمسارها الايديولوجى
المتمحور حول جدلية الرعية والسلطة (المسؤول)، ولكن أيضاً فيما يتعلق
ببنيتها السردية وشروط تلقينها وتأويلها. وهو ما تظهره البداية أيضاً من
خلال اقتحامات السارد وتدخلاته المتكررة، والمندمجة بلغة السرد، محصورة
بين أقواس ((...والصبيان...والغزلان)) (ربما يتصور القارئ أن الغزلان
جاءت لتكملة النغم مع الصبيان ولكن لا والغزلان حقيقة)، (...والسفر إلى
السعودية والعين والكويت والبحرين) (ربما سميت البحرين لأن اقتصادها
يقوم على استغلال الميناءين))، أو ملتحمة بها، بوصفه (أى السارد) شخصية
ممثلة داخل الرواية تتحدث بضمير المتكلم (السارد = الشخصية): (ربما كان
يتصور فنحن لا نعرف قبل الآن من هو سلومة، ولكن منذ أن عرفت
فأصبحت لا أقتنع بعدم تصوره). والسارد فى كل تدخلاته وانصرافاته
السردية لا يمنح القارئ معرفة وإحاطة بالعالم المتخيل، بل كثيراً ما يدفع به
إلى خارج حدود المتخيل (بإيقافه على السجع بين الصبيان والغزلان،
والاجتهاد فى تفسير معنى اسم دولة «البحرين»). ولا يخفى ما فى هذه
الانصرافات من بعد «هزلى» يضاعف مما تحدثه لفعل السرد من تشويش
وتشتيت وانقطاع. كما ترتبط الانصرافات والتدخلات بالمراوحة بين أزمنة
مختلفة، والمزج بينها داخل اللحظة السردية الواحدة، مما يزيد من إرباك

القارئ وحيرته (ربما كان يتصور فنحن لا نعرف قبل الان من هو سلومة، ولكن منذ أن عرفت فأصبحت لا أفتنع بعدم تصوره (ربما لم يكن أحد غيره يتصور)). فمن الماضي (لم يكن)، إلى الحاضر (الآن)، ثم إلى ماض مختلف (منذ أن عرفت)، ومن ضمير الغائب (يتصور)، إلى ضمير المتكلم الجمع (نحن لا نعرف)، حيث ينقطع السرد الابتدائي أو الأولى لبرهة، ليتم التوجه آنياً إلى القارئ الذي يقطن خارج المتخيل السردى، يبادر السارد فينتقل إلى العالم الحقيقى، مشاركاً القارئ عدم معرفته (بضمير المتكلم الجمع)، ثم يواصل السارد وحده وجوده المتخيل فى الزمن الماضى (منذ أن عرفت...)، على أن وجود السارد ضمن المتخيل لم يؤد فقط إلى عدم اقتناعه بتصور «سلومة» ولكنه لم يصل بمعرفته التى سبق أن أكدها (عرفت) - إلى درجة اليقين، فلا تزال معرفة ظن واحتمال (ربما لم يكن)، فكيف بالقارئ الذى لا يمنحه السارد الإقامة طويلاً داخل المتخيل، فيظل يفاجئه دائماً بإقصائه إلى الخارج، وإلغاء ذلك الحد الفاصل بين الواقع والمتخيل، أى بكسر الإيهام السردى، والتلاعب بالمستويات السردية، عبر تدخله، وبالأصح تطفله، غير الخجل.

وهكذا لم تكن البداية إخباراً أو إبلاغاً عن عالم مشيد ومنجز، ولكنها كانت انفتاحاً على فضاء ذلك العالم اللغوى والسردى، ومساءلة مشروع مقترح يدعى أنه يخص «الرعية»، مساءلة تبدأ بهز قناعات القارئ الفكرية والسردية والتقنية.

(٢)

تتحول الرعية فى هذه الرواية إلى وجود متصور ومرجأ أكثر منه واقعاً متعيناً، فما تمنحه الرواية للرعية من وجود أو حضور لا يؤهلها للقيام بأى دور فاعل فى تحقيق برنامجها السردى. إنها فقط تمارس أعمالاً

يومية اعتيادية (الأكل وشرب الشاي والقهوة والمعدل، عمل فني مناحل
العسل، زواج، عزاء، لقاء على القهوة وفي الشارع وأثناء العمل - الرواية
(ص. ١٤، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢٤، ٣٧، ٤٢، ٥٣، ٥٤، ٦٣، ٦٤، ٦٧، ٧٤،
٨٦، ٩٣، ١٠٠، ١٠١)؛ من غير وعى أو مشاركة مما يراد بها أو لها. إن
وجود الرعية هو - في حقيقته - وجود كينونة، لا وجود وعى... بل إن
كينونتهم مغيبة تظهر من خلال وعى السارد الذي يحكى عنها بضمير
الغائب، مختزلاً - في كثير من الأحيان - فعلها وزمن عملها وأوصافها، كما
في النموذج التالي:

«استعد الرجال للعمل ووصلت العربية إلى أول منحل سيتم فرزها وتم
توزيع المسئوليات ووضعت الفراشات في أماكنها، ووضع المنضج، وتم تجهيز
الصفائح، لبس كل واحد منهم ملابس للعمل بينما لف سلومة الوجه السلك ودخل
في القناع، أشار بيده فانطلقت الأقدام والأيدي تفتح الخلايا وترفع البراويز وتتفرض
النحل وتحمل الشهد في الصناديق استمر العمل هكذا حتى منتصف النهار ثم
أضيف إلى عملية الفرز عملية إرجاع البراويز إلى الخلايا.

وعند أذان العصر قال المعلم مشمش باقى الثالث

نشط الرجال تحت مطارق نداءات سلومة بالهمة، فيجب الانتهاء من
الفرز الساعة الخامسة والنصف وقد كان

(الرواية ص. ١٥)

يزخر هذا المقطع بما تقوم به الرعية/ الرجال/ العمال من فعل (استعد، لبس،
تفتح، ترفع، تتفرض، تحمل، نشط...). إنه نوع من الإدراك الخارجى لعالم
الرعية، يغيب عنه صوت الرعية وكثيراً ما يأتى مجملاً (تم توزيع
المسئوليات، استمر العمل هكذا حتى منتصف النهار، أضيف إلى عملية
الفرز عملية إرجاع البراويز والخلايا، يجب الانتهاء من الفرز قبل الساعة.

الخامسة والنصف ... وقد كان)، خالياً من الأوصاف الحسية أو الجسمية، ودون تمثيل لوعي الرجال وفكرهم ومشاعرهم. إن العمال يتحولون إلى مجرد «أدوات» أو «آلات» أمام عمل يوليه السارد عنايته، يرصد مراحلهم وأدواته بدقة بالغة (منحل، فرز، فرازات، المنضج، الصفائح، لف الوجه السلك، القناع، تفتح الخلايا، ترفع البراويز، تنفض النحل، تحمل الشهد في الصناديق، إرجاع البراويز إلى الخلايا). إن الرعية - بالتالى - معرضة للمصير ذاته الذى طال هؤلاء الرجال فى المقطع السابق، أمام مشروع الذات الفاعلة (السارد، سلومة).

ولا يصبح فعل الرعية دالاً على حالها وواقعها إلا من خلال صوت شخصية تتحمل عنها مسؤولياتها، كما فى النموذج التالى:

«معى ترحيلة من نشوة أهلى أى خدمة معك من غير فلوس العشرة لا تهون إلا على أولاد الحرام.

-العمل عندى بسيط لا يستوعب

أشار إليه بيده أن اسكت ومال على (هامساً) الناس عايزه تاكل عيش حاف من عشرة أيام مفيش شغل انت أبو الغلابة. أخذتهم إلى المنحل أعطيت كلاً منهم قناعاً وعرفتهم النظافة وترميم المظلة وإعادة شدها ودهان الخلايا والصناديق الفارغة ونظافة المنحل من الحشائش.

كان كل ما استوعبه المنحل لا يزيد على أصابع اليدين

-يا باشمهندس

كان صاحب الارض يسأل إن كان هؤلاء العمال يلزمون لى فقلت له:

لا. فقال: على بركة الله

أخذهم للعمل فى رفع الرمل إلى الدور الرابع والبعض للعمل فى الإسطبل والبعض للعمل فى الغيط. سجد عبدالستار على الأرض يقبلها باكياً:

-أهلى يارب وعشيرتى لا تؤذينى فيهم
لست سمعى مسألة عشيرتى وتذكرت سلومة وعشيرته وتذكرت أصحاب
الطالبة وعشيرتهم الشديدة جداً حيث كنت أسكن»

(الرواية ص. ٣٧)

لا يسمع هنا سوى صوت الرئيس «عبدالستار» يصور حاجة العمال (من أهله
وعشيرته) وعوزهم (الناس عايزه تاكل عيش خاف من عشرة أيام مفيش
شغل)، وينطق بعبارات استعطاف وتوسل من أجلهم (أى خدمة معك من غير
فلوس العشرة لا تهون إلا على أولاد الحرام، انت أبو الغلبة). ويفوق
إحساس «عبدالستار» برعيته وبمسئوليته تجاههم إحساس كل من السارد
و«سلومة» اللذين يتخطيان واقع الرعية من أجل مستقبلها. الرئيس
«عبدالستار» يجاهد من أجل تحسين حاضرهم وتأمينه، وعندما ينجح فى ذلك
تصل فرحته إلى حد البكاء (سجد عبدالستار على الأرض يقبلها باكياً...)،
المهم من ألمه، وكفايتهم من كفايته (لا تؤذينى فيهم). أما السارد فينصرف -
كما ظهر سابقاً- إلى وصف العمل وطبيعته وتقسيمه (أخذتهم إلى المنحل
أعطيت كلاً منهم قناعاً وعرفتهم النظافة و... و... أخذهم للعمل فى
...).

لا تساهم الرعية فى بناء العالم السردى المتخيل (عالمها)، إذ إن
وجودها يختزل إلى أقوال للشخصيات: «سلومة»، السارد، «عبدالستار».
هذه الشخصيات -وبخاصة السارد و«سلومة»- هى الذوات الفاعلة التى
تضطلع بتشديد العالم السردى، بما تحمله أقوالها أو خطاباتها من مضامين
وقيم يستثمرها النص ليشكل دلاليًا وإيديولوجيًا وسرديًا.

-فالرعية تصور أو حلم فردى يراود «سلومة» والسارد -وربما
كثيرين غيرهما- كل له رؤيته الخاصة. ف«سلومة» يقبل تكليف أحد أحفاد

«حمد الباسل» بمواصلة المسيرة من أجل تحقيق الحلم، وذلك بخلق طور جديد من الرعاية، عن طريق تنقية السلالات، بالاستفادة من الهندسة الوراثية، مع الاعتماد على التخطيط والتنظيم والسرية. كل هذا يدون في أوراق «سلومة» ومذكراته التي تفرد لها الرواية العديد من الصفحات (الرواية ص. ١٧، ١٨، ٥٥-٥٧، ٧٧-٨٥، ١١٠-١١٩). فيأتي من مذكراته:

«وإذا كان عالم اليوم يتحكم فيه الدول الكبرى وتعمل به ما تشاء فقد كانت هذه الشعوب المرغمة ملكة في قبيلاتها الأولى لكن خلو حياتها من برنامج انتخاب الأقوى للبقاء والدخول إلى التركيز وعدم الاغتراب في السلالة/ بقصد النقاء بعد التهجين والوصول إلى أقوى الصفات وعدم الالتجاء إلى الداخل في الزواج جعلها تقع في منطقة الانعزال التي تصل بهم إلى منطقة الضعف».

(الرواية ص. ١١٦، ١١٧)

يقوم المشروع -إنن- وفق برنامج انتخاب وتنقية، بحثاً عن أفضل الصفات المتأصلة وأقواها، على أساس علمي دقيق:

«الانتباه لقدرات الهندسة الوراثية وتخصيص مجموعات من/ الدارسين في مجال أحماض (d, n, a) حيث يسهل إنتاج سلالة خالية من الأمراض بالتحكم بعدد تكرار الأحماض الأمينية الأربعة المسئولة في جميع المخلوقات الحية عن مواصفات الكائن الحي...»

(الرواية ص. ١١٨، ١١٩)

ويخضع برنامج التنقية لخطوات إجرائية وتعليمات وتوصيات تشمل كافة أنشطة الحياة ومجالاتها: التعليم، تربية النشء الرياضية وتنمية القدرات البدنية والعقلية، والزواج، وشراء الاراضي الزراعية والعقارات، والمشاركة في العمل النيابي وفي عضوية التنظيمات الشعبية والعرفية والحكومية،

التدريب على السلاح والتطوع في صفوف الجيش، التوسع والهجرة والعمل في الخارج.

«أمامنا لنشر قضيتنا وتحقيقها خطوات:...»

(الرواية ص. ١٧، ١٨)

«...خطتنا التي تتكون من تزواج الهجن وإنتاج السلالات بالشكل البسيط الأولى للبراءة .../... ثم توالى عمليات التزاوج... للعبور إلى الإنسان الأعظم.

وقد تم تقدير مائتين من السفين حتى يمكن أن نمسك بأيدينا آباء عظاماً وأمهات مقدرات// مع ضرورة الأخذ في الاعتبار بالانتخاب دائماً».

(الرواية ص. ٨٢، ٨٣، ٨٤)

«...عشر عظام تتحدث عن مواصفات جسد المرأة المناسبة لبدء السلالة... خمسة وعشرون عظمة تتحدث عن تربية البنين... البنات... فترة النضوج... معاملة الأغراب وإكرامهم.../»

إن الراعى له مميزات من أهمها وسائل السيطرة والتعليم:...

(الرواية ص. ١١٤، ١١٨)

إن الامر ليس مجرد خلم رومانسى، أو يوتوبيا مفارقة للواقع، ولكنه تنظيم نو قدرات تكتيكية عالية، يضاهي أقوى التنظيمات الرسمية أو الحكومية وأحكامها، وربما يفوقها، بالتفاته إلى كل جوانب الحياة، وبخاصة العلاقات الشخصية بين الأفراد، داخل الأسرة وخارجها، وباتساع نظره وامتدادها إلى مائتى عام، ترقياً للنتائج إنه تنظيم قوى يسير وفق خطة محكمة وأهداف واضحة. تنظيم يراه «سلومة» شرعياً مباحاً، ليس فقط لمشروعية وسائل هذا التنظيم مقارنة بممارسات أو تنظيمات أخرى تبرر لنفسها كل الوسائل من سرقة وتجارة مخدرات... فى سبيل الغاية التي تتشدها من حماية رعيتهـا والمحافظة عليها -على حد زعمها.

«...لسنا كعائلات احترفت السرقة والشحاذة لتكوين رؤوس أموال أو تاجرت في الممنوع من الكيف لتحافظ على قوى رعيّتها أو أجبرت آخرين للعمل بهذه التجارة. وهم يوفرون لهم الحماية لتكوين عصب المال أولاً ثم المال...»

(الرواية ص. ٥٥)

هذه الممارسات التي يتحدث عنها «سلومة» هنا، ويختلف معها هو وتنظيمه - لا يملك السارد نفيها، فقد دفعت به الظروف إلى الدخول أو التورط فيها، عندما كان طالباً يسكن «الضاهر». (الرواية ص. ٣٢)، ولكن مشروعية هذا التنظيم تأتي أيضاً من نبل أهدافه وسموها. إنه يسعى إلى إنقاذ الرعية (وحكامها) من مخطط يستهدف سلب إرادتها وإضعاف قواها للسيطرة عليها:

«...إن هناك مخططاً كبيراً لتدمير هذا الشعب عن طريق شهواته فمثلاً البييتزا والهامبورجر والبطاطس والمعجنات والمكرونه...ومعها قبل أن تتكلم المشروبات العائلية الكبيرة وهذه مشكلة المشاكل، ثم الدجاج بكل أصنافه الكنتاكي والمغذى على هرمونات/حبوب منع الحمل...كل هذه الكميات الغير عادية من النشويات والسكريات والدهون والهرمونات ينتج عنها فوراً:

الفشل الكلوى، العجز الجنسي المبكر لدى المراهقين، السكر وضغط الدم، السرطان، أمراض الكلىسترول...

تسهيل المخدرات وخلق البديل المدمر والرخيص مثل البانجو وحبوب الجنس كل هذا يخلق جيلاً مهزوماً لا يستطيع أن ينهض من مكانه فتسهل السيطرة عليه من حكامه، ولأنهم قد سيطروا بالطريقة اليهودية القديمة على

هؤلاء الحكام فبالتالى أحكموا قبضتهم على تلك الديار أما

كيفية السيطرة على الحكام فكالتالى:

نجل له الدنيا وتمده بأسباب السيطرة والمتعة...»

(الرواية ص. ٩٥، ٩٦)

فى مقابل ضعف الرعية وعجزها وخنوعها وانقيادها هنا، يأتى طموح «سلومة» إلى تكوين رعية قوية قادرة حرة، وبدلاً من راع أو حاكم متسلط غارق فى ملاذاته، يكون الراعى واعياً بحال الرعية، ومتحكماً فى إدارة شؤونها وتنفيذ السياسة العامة.

ومع إيمان «سلومة» بمشروعية مشروعه وتنظيمه، فهو لا يستبعد صداماً عنيفاً مع السلطة الرسمية أو الحكومة أو الدولة، ولا يستهين به، فهو يحوط مشروعه بكثير من السرية والتكتم، فمن «كنز السر والإلهام» كما يسمى فى الرواية:

«لا نريد لأحد أن يفتح

كنزنا علينا ان نخرج من أصدافنا بعيداً عن حقائق العيون»

(الرواية ص. ١١٢).

كما لا يرغب «سلومة» فى توريث الرعية فى هذا الصدام المرتقب والمحتوم: «...كنت أنا سلومة باختيارى ودون توريث القبيلة فى حصة الاختيار».

(الرواية ص. ٥٥)

إن «سلومة» يعد رعيته -على غير وعى منها- لتكون قادرة على مواجهة السلطة القائمة. ففى تأهيل الرعية وتجهيزها بالقوة قضاء على السلطة. الرعية مدفوعة إلى مستقبل لم يتح لها -سردياً- فرصة المطالبة به، ولم يتسن لها اختيار راعيها الذى يقودها إليه، كما لم يفصح المشروع عن أى دور للرعية الجديدة فى الاختيار وتشكيل السلطة. فالأمر يقترب من أن

يكون صورة من صور السلطة الدينية أو الميثولوجية المستمدة من حق سماوى غير دنيوى. إن «سلومة» هو -فى التحليل الاخير- من بين أولئك الذين "... لا يفكرون سوى فى السلطة فى ذاتها. انها تفتتهم..."^(١٧)، وما الرعية إلا أداة استبدال السلطة القائمة التى يرفضها «سلومة» وما يرتبط به من مفاهيم مثل: الدولة، القانون، الشعب، الجماهير.

«... أنت تدافع عن دولة لم تتل منها إلا كما يناله العدو بينما العدو يتربع وتراه يتنفس حولك ويفعل ما يريد ويكاد ينام معك وأنت مع زوجتك!! ثم تقول لى دولة؟! أين هى الدولة؟ هل تحسها حولك؟ أنت تحس بجبروت القانون الذى يترصدك ويطبق عليك أنت وحدك ومن هم على شاكلتك من المهووسين بالثقافة والشعب والعدل الاجتماعى، ولو أن الذين تدافع عنهم سمعوك لناصروك العداء، وانضموا إلى الطرف الآخر...».

(الرواية ص. ٥٦)

«... وأن الشعب كلمة تحص الحكومة كما يخصه سرواله/ وأن الجماهير هى تلك الكتل الغوغائية التى تقف عادة ضد مصالحها وتدافع عن جلادها... إنها رصيد لكل الافكار والمذاهب، إذا ما اعتلى إحداها السلطة ولو غصباً.

... الشعب... تجميع هلامى... تستعمله أى حكومة كعكاز يحمل أخطاء حكمها. فالشعب قال، الشعب فعل، باسم الشعب، من أجل الشعب... إن هذا الشعب سيم بين الحكومة وأعضاء مجلس الشعب حيث إن من ينتخب منهم يتغير حاله ويصبح غير ما كان».

(الرواية ص. ٨، ٩)

يعكس هذان المقطعان توتر «سلومة» واستيائه بما بجمالاته من رفض واستتكار وسخرية وهو ما يجسده الاستفهام الاستتكارى والتعجبى (ثم تقول لى دولة؟! أين هى الدولة؟ هل تحسها حولك؟)، والتعجب (يكاد ينام معك

وأنت مع زوجتك!!). كما تجسده المفارقات العديدة الساخرة (دولة لم تتنسل منها# إلا كما يناله العدو بينما العدو يتربع... ويكاد ينام... لو أن الذين تدافع عنهم سمعوك# لناصربك العداة وانضموا إلى الطرف الآخر. الجماهير# تقف عادة ضد مصالحها وتدافع عن جلادها. أعضاء مجلس الشعب... من ينتخب منهم# يتغير حاله ويصبح غير ما كان)، والتعريض (يكاد ينام معك وأنت مع زوجتك. إنها رصيد لكل الأفكار والمذاهب.. الشعب.. جميع.. تستعمله أى حكومة كعكاز يحمل أخطاء حكمها فالشعب قال.. الشعب مسيم بين الحكومة وأعضاء مجلس الشعب). وتأتى العبارات التهكمية المثيرة للضحك والاستهزاء (الشعب كلمة تخص الحكومة كما يخصه سره). إن قطيعة «سلومة» مع النظام والسلطة تتجاوز بذلك - الرفض والنقد إلى السخرية والاستهزاء والتهكم.

كذلك لم يكن تفكير السارد فى الرعية سوى تفكير فى السلطة. إنه يردد كثيراً الحديث عن رعيته - أو عشيرته أو قبيلته، ولكنه ليس سوى حديث عن ذاته التى تنتمى فقط إلى رعية يجمعها الاختيار، لا علاقات القرابة والنسب، ولا علاقات السيادة والهيمنة.

«... إن هؤلاء جميعاً لم يكن بينهم ابن عم وابن عمّة أو عم أو خال أو ابن اخت أو ابن اخ فكلهم وأباؤهم لم يحضر أحد منهم... إن الذين تخلقوا ليسوا أهلى وعشيرتى ولكن هؤلاء جميعاً هم أهلى وعشيرتى لأنهم ببساطة اختارونى لهم وأخترتهم لى دون فرض إرادة أو مداهمة قدر فهى عشيرة ورعية بالاختيار».

(الرواية ص. ٤٣)

ولكنها أيضاً تحظى بتميز خاص داخل هذه الرعية

«...ولكنهم يشكلون قبيلة كبيرة وعشيرة جمعنا حب السكاكرة فأننا
أحبهم ولكن لماذا يحبوننى رغم أنى غير مقيم بالسكاكرة الآن حضورى لها
قليل ولم أتعامل معهم؟»

(الرواية ص. ٥١)

إن السؤال (لماذا يحبوننى رغم أنى غير مقيم بالسكاكرة...؟) إنما يؤكد
للذات تميزاً، فالسارد يتساؤل له لنفسه يمنحها ذلك الشئ (أى التميز) الذى
يحاول أن يوهم القارئ بالتشكك فيه بدعوى البعد وعدم الاتصال.
يغيب حال الرعية عن خطاب السارد سواء خطابيه عن نفسه أو
عن «سلومة»، فالسارد يجعل من نفسه المسؤول عن الرعية، المجدد لآلامها
وأحلامها.

«...فهل من المعقول...أحارب عن قضية غيرى وأترك قضيتى؟
-السكاكره كلها مشيختى ولسان حالها حالى. ومصر مملكتى وتنام مرضها
وجعى.../»

...أشواقى لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق...»

(الرواية ص. ٥٧، ٧٧)

كما يقلد السارد «سلومة» الدور نفسه، لا فيما ينقله عنه من أقوال أو
أفكار، بصوت «سلومة» -كما جاء سابقاً، أو بصوته هو (أى السارد) محولاً
أو مرويماً - وهو ما لا يختلف كثيراً عما يصرح به «سلومة» فى خطابيه
المباشر، رغم وساطة السارد التى تحتفظ بفكر الشخصية دون أقوالها، فى
الخطاب المحول والمروى، ولكن فيما يتصوره السارد نفسه بخصوص
«سلومة» ومشروعه على سبيل الظن والاحتمال، أو اليقين والجزم.

ن ١: «...ربما لم يكن أحد غيره يتصور أن سلومة هو المسؤول عن البشر والمعيز...»

(الرواية ص. ٧)

ن ٢: «...ربما مر بخاطره حالات شديدة الوطء والملتصقة جداً، كحب الزعيم لبلاده...»

(الرواية ص. ٨)

ن ٣: «... ولأن سلومة يحب الرعية، ولأن الرعية تحبه فلا بد أن يكون الالتقاء بالجماهير حميماً ولاصقاً.»

(الرواية ص. ٨)

ن ٤: لهذا فإنه لا بد أن يرتبط برعيته ارتباطاً وثيقاً كعقدة الحبل والنكاح شديد الوطء.

فلا يكفي أن يتخير للمرأة زوجها ويتابع بأمانة حركة الحمل والولادة ولكن يدير لهم أعمالهم، وعدد مرات الجماع وأسماء المواليد والعمل والتعليم. لكل هذا الهم الكونى الذى يقع على رأس سلومة... /... فليحمل سلومة على كاهله أو عاتقه مسؤولياته من أول ميلاد الأطفال حتى الوصول بذرياتهم إلى أنقى درجات الرقى والمتعة لكأنما هو الجيتو (إن لا يفل الحديد إلا الحديد).

(الرواية ص. ٩، ١٠)

ن ٥: «...لاحظت أن كل الامور تبدأ منه وتنتهى إليه فى كافة بيوت القرية. كما أن نظرة واحدة تكفى، ولا أمر يكرر، ولا يقف أحد منه موقفاً مضاداً، ولا تراجع زوجته أو قريبة أو غريبة إن كان هناك أغراب فى هذه القرية...»

(الرواية ص. ١٨)

ن ٦: «... هذا غباء ملى أن أسأل أشرف عن هذا القائد العظيم سلومة (ربما سيكون سلومة هو إعادة للمها تما غاندى أو جورج واشنطن أو أى زعيم لا ندرك قدره إلا بعد فقده)» .

(الرواية ص. ٢١)

ن ٧: «... يستطيع ياسين التهامى الغير سياسى أن يجمع كل هؤلاء الناس على نص صعب المعنى والفهم والنظم فيحبونه ويعشقونه ويفهمونه ويعيشون حالته!

كما يستطيع سلومة المشابه فى حركة التنقية إلى أرقى أنواع البشر...» .

(الرواية ص. ٦٠)

يحاول السارد فى هذه النماذج- استثمار العديد من الإمكانيات الخطابية والتعبيرية لإنتاج خطاب «إقناعى» بصدد مسؤولية «سلومة» وسلطته. وتتووع آليات الإقناع ما بين استخدام صيغ تعليل أو سببية (ولأن ... ولأن ... نموذج ٣. لهذا... لكل هذا... -نموذج ٤)، وصيغ جزم وقطع (فلا بد أن ... -نموذج ٣، ٤. فليحمل على كاهله أو عاتقه. لا يكفى... ولكن... - نموذج ٤)، وصيغ مقارنة ومشابهة (... كحب الزعيم لبلاده -نموذج ١... كعقدة الحبل والنكاح شديد الوطء - نموذج ٤. ربما سيكون هو إعادة للمها تما غاندى أو جورج واشنطن. أو أى زعيم لا ندرك قدره إلا بعد فقده - نموذج ٦... يستطيع ... كما يستطيع سلومة -نموذج ٧). وبفضل هذه الآليات التى يعتمد عليها خطاب بضمير الغائب يظهر اندماج السارد مع مضمون هذا الخطاب، وتبنيه له، وسعيه نحو الإقناع به سردياً. السارد فى هذه الحالة- أصل أو مصدر للتلفظ، ولما يحمله من قيم، الأمر الذى يجعل من أقوال السارد غير المثبتة التى تكشف عن معرفة ناقصة أو غير يقينية، مثل عبارات الظن والاحتمال أو الترجيح (ربما ... -نموذج ١، ٢، ٦)،

والاستفهام: («هل يبحث سلومة عن تمييز ما يجمع به شتات قبيلته؟ ثم لماذا كل هذا الإعداد لكانما الدنيا بأسرها تنتظر سلومة؟ ما هي متطلبات سلومة وأهله وعشيرته؟» -الرواية ص. ٢٥)، وقد يطال الاستفهام والظن الوجود الحقيقي لـ«سلومة»: («أى كائن كان هذا السلومة؟ ربما هبط من السماء...» -الرواية ص. ١٨)؛ كل هذه الأقوال التي يعوزها اليقين، والتي تقع في الصفحات الأولى من الرواية -ما هي إلا محض حيل يدعى بها السارد انفصلاً وتباعداً وحياداً إزاء حقيقة «سلومة» وحقيقة مشروعه ومسؤولياته. ووفقاً لهذه المراوحة أو المزاجية بين الاندماج والانفصال (أو اللا-اندماج) بالمسرود تقوم الذات بتشديد العالم المتخيل وصياغة قيمه في أشكال سردية وخطابية -ستزداد وضوحاً بعد قليل- تعبيراً عن موقف إيديولوجي محدد. ففي قول الذات/ السارد

«هل وقع سلومة في طريقى ليعلمنى ما لم أتعلمه بالجامعة والسجن والحياة»

(الرواية ص. ١٨)

«كان سلومة هو تجسيد لفشل ثرثرة السبعينيات وادعاءات الأربعينيات ولم يكن من أبناء ماو أو جيفارا ولكنه من الواقع الحى وظل السؤال كيف استطاع؟»

(الرواية ص. ٢١)

«هل يمكن أن يكون سلومة هذا من وحي الخيال؟

أو أن أشواقى لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق هو الذى ... كيف يمكن هو الذى وسلومة كائن حى يتنفس ويعيش أمامى...»

(الرواية ص. ٧٧)

تفضى عملية الاندماج والانفصال الدائمة إلى إقامة نوع من التناظر

أو التوازى بين «سلومة» والسارد. «سلومة» بمشروعه لتتقيد السلالات

يتوازي مع السارد بأشواقه (لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق)، تواز يجعل من «سلومة» آخر يندمج معه السارد حيناً، وحيناً آخر ينفصل عنه: (منذ أن عرفت فأصبحت لا أقتنع بعدم تصوّره... -الرواية ص. ٧- فهل من المعقول ياسلومة أحارب عن قضية غيري وأترك قضيتي؟ ...أنت تريد مشروعاً كونياً وأنا لا أريد أى شئ...» -الرواية ص. ٥٧. «...لا يمكن أن تقوم حركة أو تنقية لسلالة ما على يد واحد مثلى...» -الرواية ص. ٦٠). إنه تواز يصنعه السارد منذ الصفحات الأولى (ص. ١٨، ٢١) التي شهدت أيضاً انفصاله سبّحيث يغدو «سلومة» صنيعة الذات (أشواقى لإنشاء قبيلة مصرية خالصة العرق هو الذى...)، لا يحظى بالوجود إلا فى حضورها وبوساطتها، يغدو أحد وجوه الذات أو إحدى تجلياتها (وقع سلومة فى طريقى ليعلمنى مالم أتعلمه بالجامعة والسجن والحياة. كان سلومة هو تجسيد لفشل ثرثرة السبعينيات وادعاءات الأربعينيات).

(٣)

تتوازي الرعاية فى مقابل الرعاية السردية البالغة لشخصيتى «سلومة» والسارد، ويتحول «سلومة» إلى آخر يستعين به السارد فى انهماكه بذاته، ويصوغ به خطاباً تأويلياً لواقع هذه الذات وماضيها. فالسارد يحكى عن عمله وتقلّاته (ص. ٢٤، ٢٥، ٣٧، ٥٣، ٧٠، ٩٣، ٩٥)، ذكرياته فى الضاهر حيث كان يسكن وهو طالب (ص. ٢٧، ٣٤)، انتقاله إلى بلدته لحضور عزاء أو حفل زواج، وما صاحب هذا الانتقال من استرجاع ذكريات مع المتوفى أحمد أفندى عبدالله، ومع الأستاذ عبدالمعين، وذكرى بناء المضيفة (ص. ٤٢، ٥١، ٥٣، ٥٤، ٧٤، ٧٦، ١٢١)، جلساته مع أصدقائه على المقهى (ص. ٦٣-٦٧)، ذكرى ميراث العائلة والبيت الكبير وذكريات أخرى (ص. ٧١، ٧٣، ٩١، ٩٢)، ذكرياته مع أصدقائه فى القاهرة (ص. ٨٥،

٨٨). وسواء كان ارتداد الذات إلى نفسها، يتم بحضور «سلومة» سردياً بطريقة أو بأخرى، كذات متلفظة تتطق بصوتها، أو ملفوظة يحكى عنها السارد أو يتصورها، أو يتم فى غيابها وخلق المشهد السردى منها تماماً؛ سواء هذا أو ذاك يصبح «سلومة» أداة لمكاشفة ذات معنية بذاتها، دائمة التفكير فيها، تلذ بممارسة السلطة، إذ إنها تمارس سلطة تشييد العالم السردى، توجه عنايتها لآخر مناظر لها يضطلع بدور مسؤول وراع لرعية غير مشخصة، وغير مخلقة بعد. فهي تقدر سلطة هذا الآخر (أى «سلومة») غير المغاير لها. أما سلطة من يختلفون عنها فهي تنتقدها، وترفضها، وتمسخر منها.

«قال لى صديقنا الناصرى شديد الناصرية ونحن فى شقة طه: إن جمال عبدالناصر هو الرئيس الوحيد الذى لم يحفل بتزيين بدلته العسكرية بالنياشين والرتب والأوسمة والشرائط والأقراط...

قلت له: ربما يرجع ذلك إلى أن معظم حكام العالم التاسع أولاد لأمهات فقيرات لم تلبس واحدة منهم الذهب فى حياتها، وإن كانت قد رأتها، فلما صار لها ولد وهو أكبر رأس فى البلاد حملها معه، وظلت بداخله فلبس لها الذهب والنياشين...

لكن جمال عبدالناصر هو نفس هذه الحالة لكن بطريقة أخرى فهو مشكلته فى رأسه، لأنه يرى الناس طوال الوقت حتى أحس أنه الناس وأن الناس هو، وأنه نيشان وقلادة فوق التصور على صدر هذا الشعب وضعتها يد العناية الالهية...

والحمد لله كثيرا أنه لم يرزقنا بحاكم يفهم فى الألب والنقد.../ ولكن المؤمن كان طبييا وصحفيا وعالما وضابطا...
- هذا رجل يعتقد أنه يوحى إليه فكيف يمكن التفاهم معه...

...لقد قال لنا يمر قطار الانفتاح من فوق أسرة نومكم ويصيبكم رذاذه

ولكننا لم نصدق. وعندما لعب بالثعابين فى الجامعة قلنا مناورة محسوبة.

وعندما قام له الولد الملتحى وأطلق عليه الرصاص لم نصدق أن ينكسر/

التاريخ الفرعونى بقتل الإله الحاكم وسقوطه بلا قداسة...»

(الرواية ص. ٨٨، ٨٩، ٩٠)

تتفصل السلطة هنا عن الحقيقى والمعرفى فى واقع الذات، حيث

ترتبط السلطة بالادعاء والوهم والزيغ. فالساسة يدعون حقاً دينياً مقدساً فى

السلطة لا يمكن التخلّى عنه أو النقاش بصدده، وأن ما يفعلونه تنفيذ للإرادة

الإلهية (وضعتها يد العناية الإلهية، يعتقد أنه يوحى إليه فكيف يمكن التفاهم

معه، الإله الحاكم)، ويرون أنفسهم قدراً محتوماً لشعوب ينبغى أن تسعد له،

وتتمسك به فخراً واعتزازاً (إنه نيشان وقلادة فوق التصور على صدر هذا

الشعب)، فى ظله وحده الخير والتقدم (يمر قطار الانفتاح من فوق أسرة

نومكم ويصيبكم رذاذه). مثل هذه السلطة تصبح موضع شك وعدم ثقة الذات

(لكننا لم نصدق)، بل موضع سخريتها واستهزائها (يحفل بتزين بدلاته

العسكرية بالنياشين والرتب والأوسمة والشرائط والأقراط، حكام العالم

التاسع. أولاد لأمهات فقيرات لم تلبس واحدة منهن الذهب فى حياتها،...

فلبس لها الذهب والنياشين. المؤمن كان طبيباً وصحفيّاً وعالماً وضابطاً و...

سقوطه بلا قداسة). وتمتد هذه السخرية إلى كل رموز السلطة فى هذا الواقع

(«...والحكومة بالمخبرين والأمناء (جداً) للشرطة والضباط ومختلف درجات

الصف ضابط وعرباتهم بالأمن والسلامة المركزى... حتى إن ضابطاً كبيراً

يحمل على كتفيه ما بين ربع كيلو إلى ٣٥٠ جرام نحاس قال...» الرواية

ص. ٧٥).

ليست السلطة القائمة - بذلك - أداة الإنتاج الحقيقة والوعي والمعرفة (والحمد لله كثيراً أنه لم يرزقنا بحاكم يفهم في الأدب والنقد...)، فهي أداة خداع وقهر (لعب بالثعابين في الجامعة)؛ لذلك تقف منها الذات موقف الاستهجان والسخرية، وتتضامن - بحذر - مع طرح أشكال جديدة من السلطة (أى «سلومة» ونظامه)، ربما تكون قادرة على إنتاج الحقيقة، ولكن الخوف ينتاب الذات من استبدال سلطة بأخرى: («هذا أشبه بتنظيم أو دولة داخل الدولة...» - الرواية ص. ٥٥)، وشكل جديد لصيغة مكرورة: («...هذه الصياغة عفى عليها الزمن وبالت عليها الفئران...» - الرواية ص. ٦١)؛ ومن ثم فهي تستبعد مشاركتها في تشكيل السلطة الجديدة.

يمثل موقف الذات في هذه الرواية نوعاً من رفض السلطة، رفض مختلف أشكال الهيمنة (وبخاصة الهيمنة السياسية والثقافية). وهو رفض لا يأخذ بعداً ثورياً، بل إنه يتحاشى الصدام، ويكتفى بالفضح والتعرية والتهم. ترفض الذات السلطة في الوقت الذي تستبد فيه ببناء العالم (السردى)، وتصر على دوام التواجد والتدخل. إن الذات ترفض ما تمارسه هي بالفعل، وما تأبى الاعتراف به. إنها بذلك تمارس لوتاً من السلطة الرمزية التي هي "...سلطة لا مرئية ولا يمكن أن تمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل ويمارسونها"^(١٨). وبمقتضى هذه السلطة الرمزية تمتلك الذات امتياز تحديد العالم وبنائه والتواصل معه والسيطرة عليه، مقترحة - بذلك - وجوداً جديداً للذات - ومن ثم للتاريخ - مستمداً من دورها في السلطة، أى أن تصبح الذات ذات سيادة وهيمنة ومسؤولية، غير منفصلة عن ذاتها، وغير خاضعة بالتالى للآخرين فـ "...حكم المرء لنفسه والتحكم الكامل في النفس هو أن يكون نفسه..."^(١٩)، وفي ذلك تجاوب مع

المرجعية الدينية (كلكم راع ومسؤول...)، ومقترحة أيضاً دوراً للسلطة فى إنتاج الفرد والحقيقة والمعرفة.

(٤)

تغدو الرواية -فى جوهرها- خطاباً للذات، خطاباً للسلطة وعن السلطة، فمن خلال الخطاب الذى هو ممارسة الذات للغة، ومواجهة لسلطتها وبنيتها الثابتة، تتجه الذات -عبر بنىات تعبيرية وخطابية متعددة- إلى محاولة استقطاب القارئ وإخضاعه فالخطاب ليس "...تبليغاً كما يقال عادة. إنه إخضاع..."^(٢٠). -معنى هذا أن الذات توكل لنفسها أمر الكلام (باسمها وباسم الآخرين بوصفها شخصية وسارداً فى الوقت ذاته)، ومن ثم فهي تحوز سلطة الكلام أو الخطاب التى تستخدمها فى إنتاج نوع من المعرفة (أو الحقيقة)، تسعى إلى اعتراف القارئ به.

تعارض الذات كل أشكال السلطة والهيمنة (إلا سلطتها هى)، وتشمل معارضتها سلطة اللغة، والنوع (الادبى أو السردى)، والتاريخ، والنظام، بل سلطة الدم والقرابة: («... إن الذين تخلفوا ليسوا أهلى وعشيرتى ولكن هؤلاء جميعاً هم أهلى وعشيرتى لأنهم ببساطة اختارونى لهم واخترتهم لى دون فرض إرادة أو مداهمة قدر فهمى عشيرة ورعية بالاختيار. /كلما تأملت هذه الجموع الكثيرة التى زارتى فى مرضى من السكاكرة... ولم يكن معهم أخ أو أخت أو قريب ليدلهم على الطريق قلت سبحان الله فى طبع الانسان اللئيم» -الرواية ص. ٤٣، ١٠٦).

تتظاهر الذات السردية بانفصالها عن تقنية الراوى العليم بكل شئ أو الكلى المعرفة Omniscient، إذ تدعى جهلاً أو نقصاً فى المعرفة: («...فنحن لا نعرف قبل الآن من هو سلومة.../...فسلومة كنز لم نستطلعها بعد...» -الرواية ص. ٨٧)، («.../كان يمكننى أن تكون الصياغة فنية

كأننى مشارك فى هذا الحدث ولكن لم أنفعل به لحدوثه لغيرى فوثقته لكم كما هو...» (الرواية ص. ١١)؛ وتورد خطابها مشفوعاً بعبارات الظن (ربما ...)- كما ظهر سابقاً، أو بعبارات تكشف عن تلقائية السرد وعدم خضوعه لنظام أو خطة مرسومة سلفاً، كعبارة «مثلاً»: «... فلماذا تأتى هذه الذاكرة بنت الإيه بكل هذه الذكريات والتفاصيل فمثلاً عندما كنت سائراً...» - (الرواية ص. ٥٢، ٥٥، ٧٦، ٩٥)، غير أن هذه الذات التى تدعى حياداً إزاء المسرود هى التى تقوم بتشديد الحكاية وفق مقصد جمالى تتوخاه وتهدف إليه: «حملته (أى السر) وظننت أننى فزت به وإذا هو يصيرنى عبداً له (لا تصدق أن هذه فلسفة أو نوع من البوح فأفسد عليك مغزى الرواية البغيد لا والله العظيم أنا أعرف ما أفعله جيداً لكن هذه كانت الحقيقة...»

(الرواية ص. ٤٧) :

«ارتبطوا معا برباط العشيرة (أى أفراد عشيرة «عبدالستار»).

هل أفسدت عليكم بالبوح والتصريح مكنون الرواية التى كان لابد ان يفهم بالتلميح أو من وراء السطور.

ومن قال لك أن ما صرخت به هو ما أريد؟ ومن قال بأننى خلطت بين عبدالستار وسلومة...»

(الرواية ص. ٣٨)

فالذات هى وخذها التى تملك العلم بمغزى الرواية، ومن ثم بعالمها من كائنات وأشياء... الخ، وتحفظ لنفسها بحق الكتمان أو الإقصاء به (لا والله العظيم أنا أعرف ما أفعله جيداً. هل أفسدت عليكم بالبوح والتصريح مكنون الرواية)، لكنها تؤثر الكتمان حفاظاً على تميزها، وعلى رغبتها فى الإبقاء على العالم السردى محاطاً بالغموض ونقصان المعرفة، فترفض التأكيد والجزم والبوح (لا تصدق... فأفسد عليك مغزى الرواية البعيد لا... من قال

لك أن ما صرحت به هو ما أريد). إن الذات تتورط عن قصد ووعى - وتدفع القارئ بالتالى إلى التورط معها- فى الإشارة إلى مغزى الرواية، وفى نفيه فى اللحظة ذاتها، ولا يفلح النفى فى دفع ما لم تكن الذات مضطرة إلى قوله، ولكنها ممارسة للعبة الاندماج والانفصال المستمرة -التي سبق الحديث عنها.

هذه الذات لا تتخلف عن أى مشهد سردي، ولا يكون وجودها مجانياً، فلا تقنع عند الحكاية عن غيرها من الشخصيات - بضمير الغائب، وإنما تصر على الظهور بضمير المتكلم، وتتدخلات لا تنتهى تقطع بها السرد، وتدلّ فيها بتعليقات وتفسيرات وتوجيهات واحترازات تشوش بها على القارئ تلقية للحكاية، ينقله إلى مستويات سردية متعددة، وأحياناً يدفعه إلى خارج المتخيل السردى، فيظل القارئ خاضعاً لوصاية السارد، محاصراً بصوته وتدخلاته -التي تصل به إلى حد الضجر- منذ الصفحة الأولى فى الرواية- كما ظهر سابقاً فى عدد من المواضيع فى هذا البحث.

يظل السارد حريصاً دائماً على تأكيد وجوده ودوره، وعلى تأمين انتقال القارئ وأحواله إلى واقعه. فقد يكتفى بمجرد الإعلان عن نفسه: («...فراح يجوب الآفاق بحثاً عن ذكر وأنثى أنقياء لبدء مشروع السلالة، وإن كانت محاولاته قد بدأت منذ أعوام بمحاولة تنقية الماعز ولكن لا يفوتنى أبداً أن أشجع تلك الجهود حتى لا يفت فى عضده تلك المحاولات الكونية للاستتساخ...» -الرواية ص. ١٠). وما يحمله النموذج من الإشارة إلى التناظر بين محاولات سلومة لتنقية السلالات ومحاولات الاستتساخ لا يبرر التدخل بصوته (لا يفوتنى أن أشجع)، ليفهم القارئ مساندته (أى السارد) لـ«سلومة»؛ بينما يقف القارئ مأخوذاً بالتدخل المدهش والمباغت فى: («وسترد الأخرى على القائلة (نفسى أكتبها القائلة) ستقول: طول عمره وهو

مجنون بالكتب، ربنا يكون فى عون زوجته» - الرواية ص. ٧٢). فما أيسر تدخل السارد -بإبدال الهمزة ناء (القائلة ← القائلة)، ولكن ما أغنى ما أحدثه التدخل من دلالة على مشاعر السارد العميقة تجاه من طعنته فى إحدى مقومات وجوده وكيونونه (الوله بالكتب). على أن هذا التدخل يساق بضمير المتكلم أيضاً (نفسى...!). وقد يأتى التدخل محاولة من السارد لهز يقينيات القارئ بالواقع وقيمه: (... آه منك يا سلومة كل هذا هو أنت إذا، لاحول ولا قوة إلا بالله. استدرت على عقبى (يمكن للإنسان أن يستدير على أطراف أصابعه كما حدث حقيقة فى حالتى هذه ولكن هذا هو التعبير الذى التصق بقا من التعليم وخفت أن أقول غيره أتهم بالحدائث وهى عند البعض مرادفة للنجاسة). - الرواية ص. ١٩). يحمل تدخل السارد - هنا - رغبة فى العدول عن التعبير (استدرت على عقبى) إلى التعبير الأنسب لتصوير ما حدث له (يمكن للإنسان أن يستدير على أطراف أصابعه حدث حقيقة فى حالتى هذه)، ويتدخل هذا يندفع السارد بالقارئ إلى خارج الحكاية، ليعترف - بصوت الجماعة - بسطوة العرف اللغوى السائد فى نظم التعليم التى تحول دون حرية التعبير، إذ تصفها بالخروج على العرف الأخلاقى والدينى أو القيمى (التعبير الذى التصق بنا من التعليم)، وهو ما يتظاهر السارد بالخوف منه (خفت أن أتهم بالحدائث وهى عند البعض مرادفة للنجاسة)، فالخوف لم يمنعه من إعلان رغبته فى التحرر من سلطة المؤسسة (اللغة، التعليم، العرف الاجتماعى). لقد تذرع السارد بالخوف ليقول ما يريد، ولم يبق فى سمع القارئ سوى عبارة السارد التى لم يقلها بضمير المتكلم (يستدير على أطراف أصابعه)، والتى لا تلبث أن تتحول فى وعيه إلى (استدرت على أطراف أصابعى) بدلاً عن (استدرت على عقبى). ويصل الولع بممارسة الوصاية من الذات مداه عندما تتوجه إلى القارئ بالخطاب فى صورة مسرود له (لهم) مائل فى

النص. وهو خطاب فى مجمله مباشر صريح، أحياناً ما يكون فجأ: («نفس الطرقات وإن كانت قد ضاقت كثيراً - وقصرت بيوت وارتفعت بيوت الحجر الأحمر وأصبح علامة دالة على الاحترام (افهم أن بيت والدى ما زال بالطين اللبن)...» - الرواية ص. ٧٤)، فالتدخل يحمل مفارقة صارخة لانقلاب القيم فى واقع تناسى التاريخ والأصل والعلم مقياساً لمكانة الفرد، واستبدل به (الحجر الأحمر)، ولكن هذه المفارقة ما كان أغناها عن نبرة الأمر والاثهام (افهم...). على أن استخدام صيغة مهذبة فى خطاب المسرود له لا يعد دليلاً كافياً على استثمار تلك التقنية دلاليًا وسردياً: («...ولهم فضل جرننا إلى التعليم من هذا الثقب الذى يدعى مدرسة شرشيمة الابتدائية التى تأسست عام ١٩٠٧ تخيل حضرتك كم/ من البشر انحشروا فى هذا الثقب من هذا التاريخ...» - الرواية ص. ٥٣، ٥٤)، فلا يكفى مجرد سحب القارئ إلى داخل العالم المتخيل.

ومن شأن بعض توضيحات السارد وإشاراته التى يضمن بها استبقاء القارئ بالقرب من مقصد المحكى - أن تحد من نشاط القارئ التأويلى، كما هو الحال فى العنونة، أى عنونة بعض الفصول، أو بعض أجزاء من الفصول، والتى غالباً ما تأتى مباشرة تكشف عن المضمون السردى لهذا الفصل أو الجزء: (٤ صباح يوم المبيت - الرواية ص. ١٧)، (محاولة من جانبنا لتبرير تصرفات سلومة - الرواية ص. ١١)، (عود على بدء ص. ١٢)، (فصل من أيام زمان ص. ٢٧)، («الدخول فى الممنوع» - ص. ٣١)، (أعمال كل يوم فى ظل الوضع الجديد ص. ٣٣)، (الانتقال إلى الذاكرة هرباً من الحاضر للتسلح ضده. ومحاولة الانتصار عليه/ أو ما يسمى من الدروس المستفادة ص. ٣٩)، (الإجابة ص. ٦٠، ٦٧)، (فرحة الأوجاع ص. ٧١)، (البعيد ص. ٧٣)، (عود على سلومة - ص. ٧٧)،

(أوراق سلومة... -ص. ٧٧ وما بعدها). (مذكرات سلومة -ص. ١١٥). تناضل هذه العناوين ضد مواصفات السرد التقليدي، بما تحمله (أى العناوين) من تناوب الترقيم والعنونة فى استهلالات الفصول، والاقتراب من شكل السرد التقريرى والوثائقى (أوراق، مذكرات، الإجابة)، الأمر الذى يدفع بالقارئ إلى مساءلة مرجعياته الفنية - والفكرية عموماً - وتغيير شروط استجابته، ولكن هذا الفعل من القارئ يتم تقليصه إلى حد كبير بإصرار السارد على اقتياده مبكراً -خلال العنونة- إلى حيث يريد. ويحدث الشئ نفسه مع بعض إرشادات السارد فى غير العنونة، كإخباره عن الفراغ من رواية خبر سردي محدد: («إلى هنا انتهت التبريرات...» -الرواية ص. ١٢// انتهت الأوراق وما بقى فهو مذكرات سلومة وكنز الالهام // -ص. ١١١).

وقد يكون لإرشادات السارد وتنويعاته دورها فى استئناف الحكاية الأولى التى كان يرويها، فعبارة: («أحسست أن أحداً يهز رأسى بعنف ففزعت كان منير يزعم فى صحى النوم وصلنا» -الرواية ص. ٧٩) - يستأنف بها حكاية انتقال «سلومة» و «جمال» و «منير» و «قرنى» بالعربة إلى الصحراء حيث اللقاء بأحد أحفاد «حمد الباسل» (وركبنا العربة وقال قرنى... ← ولكن العربة كانت سائرة...). وبين الحكاية الأولى واستئنافها يتم التحول إلى مستوى سردي داخلى جاء فى صورة حلم (كان عوائى المنقطع من اقتلاع الروح... كانت الأصابع تجرجرنى من وسط حجرتى... وأشخاص أعرفهم تتسلل من وسط الكتب...).

وكان يمكن لهذا الحلم المشبع بالإحياءات والمجازات أن يكون مندمجاً بالحكاية الأولى ملتحمًا بها لولا العبارة الاستئنافية التى دفعت بها رغبة

السارد فى تعبىء المسار السردى أمام القارئ حتى لا ينحرف كثيراً عنه، ومن ثم عن المقصد الجمالى والإيڤولوجى للحكاية.

يحافظ السارد بتوجيهاته على وضوح المسار السردى والزمنى، استطراداته ونقلاته، حتى لتبدو بنية السرد بنية منتظمة أحادية المسار بشكل عام

ورغم حرص السارد -بتوجيهاته وإرشاداته- على وضوح المسار السردى والزمنى فى استطراداته ونقلاته، ورغم ترابط المقاطع والوحدات السردية بشكل عام، رغم هذا فإن بنية السرد يصيبها كثير من التقطعات والفجوات التى تعد -بحق- تفعيلاً جديداً لدور القارئ فى إعادة تكوين النص وتشكيل العالم.

فمع بداية الفصل (٦) يستكمل السارد حوارَه مع السائق «أشرف» الممتد من نهاية الفصل (٥)، متجاوزاً اعتبار الفصل وحدة سردية شبه مستقلة. وأثناء الفصل (٧) حيث يظهر السارد و«أشرف»: «سارت بنا السيارة حتى توقفت ونزل أشرف وغاب عني ياسلام هذا هو الضاهر حيث كنت أسكن بعد سكنى الاول فى الباطنية» -الرواية ص. ٢٥)، يحدث استرجاع لماضى السارد عبر ثلاث وحدات سردية معنونة (فصل من أيام زمان - الدخول فى الممنوع- أعمال كل يوم فى ظل الوضع الجديد)، وفى نهاية الوحدة الثالثة تستأنف حكاية السارد و«أشرف» على نحو مباغت دون أية علامات على استئناف الحكاية: («جاء أشرف وركبت السيارة» -الرواية ص. ٣٤). ويشهد الفصل (١٠) انتقالات ومراوحات زمنية رائعة لا مثيل لها فى الرواية كلها. يبدأ الفصل بانتقال السارد وصديقه «محمد المهداوى» إلى السككرة مع آذان العشاء لحضور مأتم الأستاذ «أحمد أفندى عبدالله» المدرس بالتعليم الابتدائى - صديق عائلة السارد وقريبها. وفى المأتم يلتقى

السارد بالأساذ «عبدالمعين»، وبعد تبادل التحية يحدث استرجاع لبعض الذكريات مع «عبدالمعين» حول تبادلها الكتب، ثم يتواصل الحوار من جديد، ليقطع باسترجاع جديد لما اكتشفه السارد من سر تعلق «عبدالمعين» بإحدى فتيات القرية، ولا يلبث مشهد المأتم أن يستأنف، ثم يدخل السارد فى مونولوج داخلى يتساءل فيه عن إمكانية الاستغناء عن إقامة المأتم، ويخرج من المونولوج إلى استرجاع مناقشة موضوع بناء المضيقة مع أهل القرية، ثم يستأنف حديث المأتم بالعودة إلى قراءة الشيخ للقرآن التى كان السارد قد قام بوصفها بدقة قبل التفائه بـ «عبدالمعين»، ثم ينصرف السارد وصديقه، ويتجهان إلى المحطة. وهنا يشهد الحدث السردى الواحد (المأتم) انقساماً وتقطعاً، حيث يحتضن بداخله عدة لحظات زمنية سابقة (استرجاعات)، واستئنافات وعودات بلا علامات مميزة، مما يكشف عن تملك الماضى (الاسترجاعات) من وعى السارد، وتداخله واختلاطه (غياب أية علامات للعودة أو الاستئناف) بحاضر السارد وواقعه. فالذات تمسك بتاريخها فى لحظة واحدة، مؤكدة على هويتها أو كينونتها التى تتحدد بمسيرة حياتها. فى حالة الاختلاط والالتباس هذه يسعى القارئ إلى امتلاك كفاءات خاصة للتلقى والتأويل، فيفلت من سيطرة السارد وتوجيهه، تماماً كما يفلت المسار السردى (الزمنى) - هنا - من سطوة الزمن الخطى المتتابع.

وتأتى النصوص المتخللة التى تكثر فى الرواية لتنفذ القارئ من سلطة السارد وملاحقاته المستمرة، ولتحقق للحكاية انزياحاً عن وعيه المونولوجى وحيد الصوت، فتغدو نصاً متعدد اللغات. فهذه النصوص المتخللة تنتمى إلى أجناس تعبيرية مختلفة كالشعر (ص. ٤٥، ٥٩، ٦٠)، والرسالة الشخصية (ص. ٩١، ٩٢، ١٢٠)، أقوال مأثورة فى صورة أدعية (ص. ٢٨) اقتباسات من كتب (ص. ٣٩، ٤٠)، آيات من القرآن الكريم (ص.

٤٤، ٥٠)، أوراق ومذكرات شخصية (ص. ٧٧-٨٥، ١١٠، ١١١، ١١٢-١١٩).

وتعد هذه النصوص المتخللة عبارة عن أقوال منقولة «مستسخة» - من قبل الذات الساردة - فهي هنا تمارس فعلاً مشابهاً لعمل «سلومة» - تتمتع باستقلال أو تميز لغوي وبنوي، وتبقى - في كثير من الأحيان - بمنأى عن الأسلبة أو التشخيص الأدبي، فلا تلحقها أية تعديلات، ولا يتاح للقارئ أن يتمثلها مستعملاً كلماته هو. فالقارئ يجد نفسه - غالباً - في مواجهة مع ما يشبه سلطة الكلام الأمر أو المتسلط^(٢١) الذي تجسده معظم هذه النصوص المعطاة، والمقدمة بطريقة يوحي السارد بعدم التصرف فيها، قسراً أو اختياراً، قسراً كما هو الحال مع آي القرآن الكريم، واختياراً مع نص «الذهبي» في تاريخ الاسلام، و«ابن هشام» في سيرة النبي (بتحديد بيانات النشر ورقم الصفحة)، ومع شعر «ابن الفارض» و «الحلاج». مثل هذه النصوص - بلغاتها المختلفة - تحقق - بلا شك - تعدداً لسانياً داخل الرواية، لكنها لا تنجح كثيراً في منح الرواية طابعاً حوارياً، إذ تتخللها وفق علاقة موضوعية مباشرة، وتقترب في وظيفتها من البرهنة والاستشهاد والتوضيح. فدعاء السارد باكياً في صلاته: («اللهم إليك أشكو ضعف قوتي وقلة حيلتي وهواني على الناس إلى من تكلمني...» - الرواية ص. ٢٨) - يأتي نقلاً لقول ماثور ينوب عن كلماته الخاصة في تصوير حالة الخوف والفرع التي انتابت السارد بدخول صاحب البيت وآخرين معه الغرفة التي كان يسكنها (أي السارد) في الضاهر، يهددونه: («... يكون آخر يوم من عمرك إذا فتحت جوال واحد أو قربت ناحيته... أدركت أنها القاضية، فتشعلت في جلباب الرجل وكنت أحس تكة سرواله تحت قبضه يدي... في عرض النبي يا حاج» - ص. ٢٨). فالدعاء - أي الميتا سرد هنا - يتمثل

موضوعياً مع الحكاية الأولى السابقة له موضعاً ومعمقاً لها، دون أن تصل العلاقة إلى درجة الحوار والجدل والتفاعل. فالصوتان (فى الحكاية الأولى، وفى الميتا سرد أى الدعاء) يتجاوران ويتماسان دون أن يتداخلا. بينما فى قول السارد رداً على ما أبداه الأستاذ «عبدالمعين» من دهشة لشعره (أى شعر السارد) الأبيض: (.كل سنة وانت طيب خمسون عاماً من العمر ولت بلاد تولت (اقتباس من عفيفى مطر بتصرف من الزمن) - الرواية ص. ٤٥ - يتداخل صوتان: صوت السارد وصوت الشاعر «عفيفى مطر» فى (خمسون عاماً من العمر ولت بلاد تولت)، وهذا التداخل قد لا يلتفت إليه قارئ ما، فيلتقى العبارة على أنها كلمة السارد وحده، وما إن يصل إلى توضيح السارد (اقتباس من عفيفى مطر بتصرف من الزمن) حتى تصبح العبارة لديه مسكونة بصوتين، حتى ولو لم يدرك مدى التصرف الذى لحق بالعبارة بفعل الزمن -أو بفعل غيره، لكن يظل نصيب السارد من العبارة المنقولة الشيء الكثير، ليس للتصرف فيها، بل لأنه قد اصطنعها تعبيراً عن حاله، وصهرها بكلمته الخاصة. فمعرفة القارئ لمصدر العبارة لم يفصل بينها وبين مستخدمها (أى السارد)، وإنما عمقت هذه المعرفة التعددية اللسانية أو الحوارية التى تضمنتها العبارة. وكان يمكن لنص «الذهبي» و «ابن هشام» -المنقولين بدقة- أن يقوموا بدور مماثل لولا العنوان المباشر الذى تصدرهما: («الانتقال إلى الذاكرة هرباً من الحاضر للتسلح ضده ومحاولة الانتصار عليه، أو ما يسمى من الدروس المستفادة» -الرواية ص. ٣٩). فهذان النصان -بقطع التواصل السردى- كانا جديرين بإقامة علاقة جدلية مفتوحة بين القارئ والرواية تأويلاً لموقع النصين وصلتهما بالحكاية، ولكن ما كان من العنوان إلا أن أفسد الأمر على القارئ، حتى لو لم يكن السارد قاصداً من العنوان تلك المباشرة. كما كان يمكن للرسائل الشخصية أن تكون

انفتاحا على كلمة الغير، لكنها كانت فى الحقيقة رسائل من السارد نفسه، صاغها بكلمته هو، رغم ما قد تحمله من أهمية موضوعية (نسبة إلى الموضوع).

يدفع السارد بالنصوص المتخللة داخل الرواية ليحدث بها انقطاعات وفجوات، سعيا نحو كتابة جديدة متحررة من سطوة المتخيل السردى التقليدى. ويقدر ما تلتحم هذه النصوص بسياق الحكاية يكون التحرر انفتاحا حقيقيا على آفاق جديدة للرواية.

وتعد اللهجة العامية مظهرا من مظاهر معارضة السارد الأشكال السلطة والهيمنة فى الرواية. فلم تكن العامية لغة التخاطب أو الحوار بين شخصيات تنتمى إلى فئات اجتماعية متوسطة أو طبقات شعبية (عبدالستار ريس العمال - ص. ٣٧، ٣٨. أشرف السائق - ص. ٢١، ٢٢، ٢٣)، ولكنها أيضا كانت لغة شخصيات مثقفة (السارد، طه صديق السارد، سلومة)، سواء فى حوارها مع من هم غير مثقفين، أو فيما بينهم كما هو الحال فى حوار السارد مع «سلومة». فهما دائما ما يناقشان أمورا على درجة عالية من الأهمية والعمق، فى السياسة، والفكر، والحياة، ومع ذلك لا يخلو حديثهما من آثار للعامية، معجما وتركيبا:

«...إذا ذهبت إلى الفيوم فلتحضر لى كيلة ذرة رفيعة لأننى أحتاجها لعمل

عيش منها لمرضى بالسكر

-هل تخاف من الموت

-يا أخى أنت رخم ودمك ثقيل بشكل... ما علاقة هذا بالموت؟ ثم نعم أخاف

من الموت. /

-لماذا هل عندك مشروع وتخشى عليه من عدم الاكتمال بموتك! فى هذه

الحالة لا خير فى هذا المشروع القائم على الفرد

-ياسيدى بدون فلسفة هذا الخبز يريح المعدة

-المرض لا يقرب الموت والصحة لا تمنعه

-بلاش نحافظ ونتعالج، نেক يعنى؟

-إذا أصيب الإنسان بالسكر فهذا أولاً و أخيراً لأن الناس تكون تعيش حياة متقشفة ثم يتاح لها أن تعيش بشكل أفضل فتفتح مخازن المعدة على الآخر...»

(الرواية ص. ٥٧، ٥٨)

فالحوار -مع بساطته- يكشف عمقاً في تفكير المتحدثين المتقنين، كما يكشف عما بداخلهما من وعى عامى، باستخدام ألفاظ عامية، أو ألفاظ تقترب من استعمال العامة (رخم، نتعالج، نেক يعنى، تفتح المعدة على الآخر)، وبصياغة العامى فى تركيب فصيح (الناس تكون تعيش). هذه الآثار اللسانية العامية ترد فى سياق فصيح، مجسدة ارتباطاً بالواقع اليومي فى وعى المثقف المصرى، ومجسدة أيضاً رغبة من السارد فى استثمار جماليات الخطاب العامى وتعبيريته الأكثر دلالة فى مواقف بعينها (رخم، نেক يعنى، على الآخر)، ولاشك أن هذا المسلك ينال من سلطة اللغة الفصيحة وسيادتها فى الكتابة الادبية، غير أن ما يشهده الحوار فى الرواية لا يعدو أن يكون «خدشاً» لما هو فصيح، يحافظ على سلامة بنيته النحوية، ويكتفى باستعمال الفصيح عامياً، أو صياغة العامى بلغة فصيحة، أو بوضع مفردات عامية - ما بين حين وآخر- داخل السياق الفصيح وهو ما يشهده السرد (أى خطاب السارد) أيضاً، ويعد علامة مميزة وفريدة فى هذه الرواية: (يا سلام- ص. ٢٥، تشعلت ص. ٢٨، جرننا إلى التعليم ص. ٥٣ الهجائيس- ص. ٦١ سيبنى، شغل الحليسة ص. ٦٢، محوشاها على قلبها ص. ٧٢، ستؤكل (هم يا جمل) وسط الديابة ص. ١٢٠). إنها مناوشة لسلطة اللغة

الفصيحة، لا تصل إلى رفضها، والقطيعة معها، فهذه اللغة هي التي صلغت منها الذات عالم الحكاية، بما فيه من وصف (حسى وحلمى)، مقاطع شعرية رفيعة (الرواية ص. ٣٥، ٥١، ٧٨، ٩٤)، ومن ذلك قوله

«لماذا تعذبنا يا عاطف بهذه الخطابات الجميلة التي كنا
ننتمى إليها، وتستيقظ ضمائرنا ونحن نريدها أن تنام حتى
لا نجن، ونريد أن ننسى ونهرب من ذاكرتنا فتعبدنا
خطاباتك إلى الوجه الإنساني العميق فتأكلنا الاوجاع فلا
ننام ونبصر جراحاتنا وقد تقيحت فنحاول ان نلمسها
فندمها ونصرخ حرام عليك يا عاطف»

(الرواية ص. ١٢٠)



هذه الرواية -في جوهرها- بحث عن الحرية، وطموح نحو الانعتاق من مختلف أشكال السلطة والهيمنة، وسعى نحو تملك المعرفة بالذات والتحكم فيها. إنها إقرار لسلطة الفرد على ذاته، وليس تسلطه على الآخرين (الرعية). هذا ما نادت به الذات السردية في هذه الرواية، وإن كانت هي بدورها قد مارست لونا من الوصاية (أو التسلط) على القارئ، وكأن لا مناص من سلطة ما، فالسلطة "...منتشرة وموزعة على الجسد الاجتماعي كله، أى إنها حاضرة في كل مكان..."^(٢٢)، وحيثما توجد السلطة توجد المقاومة والمناوشة والنضال، ولكن هل يستسلم القارئ إلى الذات السردية ولكل من يسعى إلى إخضاعه، وإبعاده عن نفسه (أى نفس القارئ)؟! أم يتخذ من الرواية "...سعيًا يتيح له، لا متابعة المتخيل السردى، وإنما متابعة حياته الخاصة بنفسه..."^(٢٢)؟

«الجميل الأخين» خطاب الهوية وسلطة تأويل الذات

تمثل الهوية identity سمة أساسية لوجود الكائن أو كينونته، فهي تعلن وجوده، وانتماءه إلى الوجود، بما تعنيه من استمرارية غير منقطعة في وجوده وأثناء تطوره، ومن وحدة وتطابق مع ذاته، أو مع مثيله أو شبيهه، فـ "لكل كائن، ككائن، الحق بالهوية، بالوحدة مع ذاته." (٢٤). إنها — بذلك — تبدو وكأنها تنهض على تجاوز الخصوصيات والاختلافات والتغيرات والتحويلات، واختزالها؛ والاحتفاظ — في المقابل — بالمطابق والمماثل والثابت والدائم والمتكرر، ومن ثم عادة ما ينظر إلى الهوية على أنها روح أو جوهر أو ماهية ثابتة لا متغيرة، تمتد وتستمر وتتواصل، وتحكم اختيارات الكائن الإنساني وأفعاله وتحولاته المستمرة التي تشكله — ككائن — بما هو وجود حاضر متواصل. غير أنه من المؤكد أن الهوية لا يمكن أن تفهم بوصفها تعبيراً عن الوحدة والثبات والاستمرارية والتطابق أو التماثل، إلا من خلال مفاهيم: الاختلاف والتحول والتغير والتباعد والتعدد. فالكائن يوجد، ويكتسب وحدته واستمراره وهويته، بفعل الاختلاف عن ذاته وعن الآخر، "... فلكي يكون الشيء ينبغي أن يكون مخالفاً، ولكي يكون مخالفاً ينبغي ألا يكون هو ذاته..." (٢٥)، ومعنى هذا أن الهوية لا تحصل بتطابق الذات مع ذاتها، مع مثيلها، كما أنها ليست كامنة داخلها (أي داخل الذات)، ولكنها تتحدد وتتعين من خلال حركة دائمة تخرج فيها الذات عن ذاتها، وتبعد عنها، لترتد إليها، وتقرب منها بفضل ذلك التباعد، وذلك الاختلاف عن «آخر»ها. الاختلاف/ التباعد — إذن — هو الذي يشكل الوحدة أو الهوية. إنه يقارب بين الأشياء، يضمها، ينقل إحداها نحو الأخرى من حيث هي مختلفة ومتباعدة، وهنا تبدو الهوية إنتاجاً، إنجازاً، بناءً، حالة من وعي الذات بذاتها، في صيرورتها المستمرة وتبدلها وتحولها، وفي ظل علاقة بآخر

مغاير لها. إنها — إذن — فيما يخص ذاتا فردية أو جماعية — ليست معطى جاهزا ثابتا يرتد إلى اعتبارات وعوامل خارجة عن اختيار الذات وصنعها، كالأصول البيولوجية، والعرقية، والطبيعية (الجغرافية والتاريخية)، واللغوية، والدينية. إنها ليست كذلك إلا بقدر التخلي عن تصور راديكالي مطلق ومغلق للذات الثابتة المستقرة، المتسقة مع ذاتها، المتينة منها، والمهيمنة عليها وعلى العالم من حولها، وفق منطق عقلى صارم؛ تلك الذات التى تم — فى العصور الحديثة — تقويضها والإطاحة بها وبمركزيتها واستقرارها وبقينها وانغلاقها ووحدتها وتماسكها، وغدت — فيما بعد «ديكارت» (ت ١٦٥٠م) (٢٦) — ذاتا منقسمة متشظية متبدلة متحولة، تسعى على الدوام إلى البحث عن ذاتها، وتخليقها، وإلى صياغة كينونتها وهويتها، يتم لها الوعي بذاتها — وبالعالمها — من خلال صيرورة دائمة معقدة، وانفتاح على عدد لا متناه من الاحتمالات والتنوعات. هذه الصيرورية وهذا الانفتاح يضعان الذاتية، ليس فقط فى علاقة مع ما هو فردى، بل بالأحرى فى علاقة مع ما هو اجتماعى، إلى الحد الذى رأى فيه البعض أن الذاتية إنما توجد فقط بوصفها أثرا للممارسات الاجتماعية والنشاطات الثقافية والإيديولوجية (٢٧). وهو ما يعنى أن الهوية — طبقا لهذا — ليست مجرد معطى بيولوجى أو اثولوجى أو تاريخى، بل هى صيرورة نفسية اجتماعية ثقافية، تخضع للعديد من العوامل والمؤثرات (الفردية والاجتماعية) التى تجعلها فى حالة تجدد وتشكل وتبدد. ومن هنا ابتعد النقاش حول الهوية — فى الآونة الأخيرة — عن التنازع بين التصورين الثابت والدينامى، وانشغل بمفهوم الصيرورة محددًا للهوية، على نحو أدى إلى القول بوجود هويات identities متعددة للفرد، لا هوية واحدة، واتجه النقاش أو البحث — نتيجة لذلك — إلى "فحص الطرق التى تتواجد بها الهويات المتعددة والمتشظية داخل الفرد ذاته؛ والطرق التى تتغير بها

الهويات وتتطور وفقاً للمواقف والسياقات والمشاركين فيها interlocutors ؛ والطرق التي يتم بها تخليق الهويات، واستغلالها، وحظرها، وقمعها، خلال التفاعلات والمؤسسات الاجتماعية^(٢٨).

الهوية نتاج لعلاقة الذات الجدلية بالعالم، وللصيرورة فيه، تتبدل وتتجدد، أو تجدد نفسها على نحو يستجيب لصيرورتها وتحولاتها ومتغيراتها، وينسجم معها ويلتئمها، بطريقة تبدو فيها الهوية وكأنها تصنع من صيرورتها ما يشبه الماهية أو الشكل الداخلي أو الجوهر المستمر الذي لا يتغير عبر تحولات الذات وأطوارها وتقلباتها. وهو ما يخفى ما فى الهوية، أو فى تصورنا لها، من طابع متخيل - إلى جانب ما هو واقعى وموضوعى فيها - يجسد رغبة الذات (الفردية، الوطنية، القومية) ونزوعها نحو تملك ذاتها أو كينونتها فى مواجهة آخر مخالف لها، ونحو الانتماء إلى نظام أو نسق أو وحدة تستوعب التنوع والتعدد والتناقض. فـ "... الهوية لا تتجسد كشيء متكامل فينا، وإنما هى حالة من التماهى مع صيرورة متحولة يوماً تتخلق فيها الهوية فى داخلنا كأفراد، لا من تحقق الذات بالكامل، وإنما من فقدانها لهذا التحقق والتكامل.. هى مزيج من الواقع والرغبة، أن نجمع نواتنا المنقسمة على نفسها فى وحدة مبتغاة، ولذلك فهى دائماً متخيلة.."^(٢٩)، أو على الأقل هى صورة مصطنعة متخيلة أكثر منها حقيقة تحيل إلى خصائص موضوعية، صورة منتجة فى خضوع لسلطة ما وخطابها، بما فى ذلك سلطة الذات نفسها وخطابها الذاتى بقصد التملك والتسلط والتمايز. فالهوية يصنعها الخطاب، لاسيما خطاب السلطة، أو الخطاب السلطوى. إنها تنتج، وتتخلق، وتعاد صياغتها باستمرار عبر الخطابات المختلفة، فهى "... ليست سابقة على الخطاب عن الهوية، بل هى نتاج له. ليست ذاتاً يعبر عنها.

خطاب، بل ذات ينتجها الخطاب...^(٢٠)، ذات ممثلة ومتصورة ومتخيلة
بالخطاب ومن خلاله.

ينتج الخطاب الذات، إذ هو يسرد هويتها في صيرورتها الدائمة،
ويطرحها للمساءلة والتأويل، ويعرض جلها (أو جل الذات) مع مثيلها
المطابق، ومع آخرها المخالف لها، مع مختلف أشكال السلطة وخطاباتها.
وعلى هذا يكون سؤال الهوية عبر الخطاب، أو المطروح في مخايلة
الخطاب، لا في إطار نسق أو منظومة متعالية خارجه - سعيًا نحو إنتاج
الذات ومعرفتها وصياغة علاقتها بالآخر، أيا كان هذا الآخر. وهو ما يعنى
- فى التحليل الأخير - أن الذات/ الهوية بناء أو إنشاء خطابي، يتحدد
بالخطاب، ببنيتها، وبمقام الذات فيه، وبصورة الذات الممثلة فيه في تفاعلها
مع مختلف الخطابات الأخرى، لا سيما خطابات السلطة - أيا كانت مظاهر
السلطة - تلك التى ترغب فى وجود خاص للذات، وتعمل على تكريس هذا
الوجود، من أجل تملكها والسيطرة عليها، وتحويلها إلى جزء منها خاضع
لاشتراطاتها أو منظومتها الفكرية والمؤسسية.

تتحدد الهوية - إذن - بعلاقة الذات بالخطاب/ السلطة، تلك العلاقة
التي لا تقبل الإلغاء أو الاختزال، وإن كانت قابلة على الدوام لتغير غير
محدود، فى ظل ما تقوم به الذات بواسطة الخطاب من تشييد لذاتها ولعالمها،
وتأويل مستمر لهما، على نحو يجعل من الهوية موضوعة مستمرة متغيرة
جدلية - تخضع لعمليات متجددة من البناء والتأويل، معها يتجدد اكتشاف
الذات والعالم، اكتشاف الهوية التى "... تخلق، وتجدد نفسها، عندما يكتشف،
ويحقق كل منا العالم فى ذهنه..."^(٢١).

(١)

وفى رواية «الجميل الأخير» (٢٠٠٤م) لصلاح والى، تخضع الهوية لعملية تأويلية مفتوحة، من خلال حوار غير منقطع بين الذات ومثيلها، وبينها وبين آخرها الشبيه أو الأجنبى، تهيمن عليه بحضورها الطاغى، وعدم تخلفها لحظة واحدة عن المشهد/ العالم السردي، موحية بانتماء ما، دائم وغير قابل للإلغاء، إلى ذاتها أو كينونتها أو هويتها التى تتعرض، كما يتعرض كل شىء فى هذا العالم (السردي): الواقع، التاريخ، السلطة، اللغة... إلخ - إلى المساءلة والسخرية والتأويل. يحدث هذا عبر سرد ذاتى، بضمير المتكلم غالباً، ونادراً ما يكون بضمير الغائب مدعياً غيريته، ومتظاهراً بانفصال أو تباعد عن العالم السردي، كثيراً ما يحتذبه ويروقه كما تشهد به كثرة «انصرافات» - (السردية) narrative metalepsis خارج المتخيل، لكنه لا يلبث سريعاً أن يعلن نسبة المروى إلى ذاته بوصفها مداره أو مركزه.

■

تروى الذات فى هذه الرواية حكايتها الخاصة، عبر سرد جوانبى - ذاتى homo-diegetic، تبرز فيه متلفظة وملفوظة معاً، ساردة وشخصية من غير انفصال بينهما على الحقيقة (narrator = character)، فالتماهى بينهما حاصل حتى عندما يكون السرد بضمير الغائب، أى عند التظاهر بأنه سرد برانى - غيرى hetero-diegetic تختلف فيه ذات الملفوظ عن المتلفظ. ورغم توحيد مقامى السارد والشخصية، الذى يرشح لوجود ذات واحدة موحدة، إلا أننا نجد أنفسنا إزاء ذات ليس بإمكانها أن تختزل ما بها من ثنائية (كونها متلفظة من ناحية، وملفوظة من ناحية أخرى)، ف... ما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ، حتى تصير الذات التى تتلفظ ذاتاً

أخرى...^(٣٢)، فلم يحقق لها السرد بضمير المتكلم توحداً — ومن ثم انسجاماً — مع ذاتها، بل بدت — داخل الرواية — وهي تعيش عدم تطابق مع ذاتها، مع مثيلها، يجسده توزيعها بين ضمائر متعددة متعارضة: تكلم، وخطاب، وغيبة، في الآن نفسه، بما يمنح الضمير (الواحد) تعدداً وتعارضاً يفقده مرجعيته ودوره الإحالي، مما يشهد بوجود متعدد ومتعارض للذات، وجود ملتبس ومتداخل، يزعزع استقرارها ويقينها (بذاتها وبالعالم من حولها):

«يا أخى ارحمنى منى كلما هممت بالانصراف من أمام عتبات ذاتى
ترجعنى لها، لابد من الخروج خارج هذه الدائرة اللعينة. لابد أن أعرف أن
مشنقتى من صنع يدى، وأن أعمالى هى التى صنعت مشنقتى.
يعنى لو قام واحد من بلادنا بكل ما صنع معنى بمعنى نشر الأعمال
والتسويق كنا لا نقع فى هذا الحيص بيص..»

(الرواية ص ٦٤)

تطلب الذات الساردة — هنا — العون والرحمة والنجاة، من مثيلها أو شبيهها:
(أخى) الذى انفصل عنها، وغدا «آخر» مغيراً لها ومختلفاً عنها. وهو رغم
أخريته لم يمكنها مما تريد، بل إنه يردّها دوماً إلى ذاتها: (ترجعنى لها)،
وكان الذات تحتمى من ذاتها بذاتها، لكنها ترفض التطابق مع الذات/المثيل
محدداً لهويتها وكيونيتها وصيرورتها، ومحدداً أيضاً لمصيرها الذى لا
ينفصل عن الهوية، إذ إن هذا التطابق هو مصدر الشقاء والهلاك: (مشنقتى
من صنع يدى .. أعمالى هى التى صنعت مشنقتى)، ومن ثم كان الإصرار
على رفض التطابق ونفيه: (لابد من الخروج خارج هذه الدائرة اللعينة)،
حتى وإن لم يكن «آخر» ها عوناً لها فى ذلك.

لم تغتن الذات بخروجها إلى آخرها، فقد اتخذت من نفسها آخر
سرعان ما تنكر لما بينهما من اختلاف أو ثنائية، وردّها إلى ذاتها، معمقاً من

الأزمة مع الذات/ الهوية. لم يكن هذا الآخر الخارج من الذات، المنقسم عنها، ممثلاً في مخاطب تتوجه إليه بالخطاب، بالنداء والطلب: (يا أخى، ارحمنى) — سوى صدى لها أعادها إلى حقيقتها المحتومة: (لا بد أن أعرف أن مشنقتى..)، مرتداً إلى مصدره، فيتلاشى مخاطباً، ليبقى متكلماً منفرداً، متماهياً مع آخره، متوحداً به: (أعرف، مشنقتى، يدى، أعمالى، مشنقتى)؛ أو يندمج معه فى جمع (نا) يتسع ليضم إليهما (وقد صاراً شخصاً واحداً) كل مسرود له محتمل يشبههما بمشاركته لهما الانتماء إلى الوطن/ البلاد: (يعنى لو قام واحد من بلادنا..). هذا الاندماج يدفع بالجميع (أنا وأنت وهو) إلى خارج المتخيل، مؤكداً وحدة واقعية وحقيقية بين متشابهين رغم ما قد يكون بينهم من اختلافات، وحدة مع الآخر الشبيه (والمخالف فى آن)، وهى وحدة كان بإمكانها أن تحفظ الهوية (الوطنية)، وتعمقها وترسخها بنيل الحقوق، وتأمين حقيقى للأعمال، ليس فقط بالنسبة للمتكلم/ الفرد: (لو قام واحد من بلادنا بكل ما صنع معنى بمعنى نشر الأعمال والتسويق)، بل بالنسبة للجميع — داخل المتخيل وخارجه: (كنا..). كان بإمكان الوحدة مع الآخر الشبيه حماية الهوية من إغراءات الآخر الأجنبى (ممثلاً فى الرواية بالصهيونية) ومحاولاته تفكيكها، وإفراغها من المعنى والقيمة، وزعزعة الثقة بها، بالنهوض بما كان ينبغى أن يفعله الشبيه (فرداً أو وطناً): (لو قام واحد من بلادنا بكل ما صنع معنى..). بل إن الشبيه وقف معادياً للذات ولدعوتها إلى الحرية وحقوق الإنسان: (وكننت أود أن تكون الاستجابة بانتشار الدعوة فى بلادى التى قابلتها بالعنف والسجن — الرواية ص ٦)، حيث رأى الشبيه فى هذه الدعوة تهديداً لفكرة «الانتماء» التى تحقق انسجاماً بين مجموعة من الأفراد، لا يستند فى كثير من الأحيان إلى ركائز موضوعية وواقعية، بل كثيراً ما تصنعه الصدفة، أو الوهم والتخيل؛ كما قد تصنعه السلطة بكل

صورها، بما قد تتضمنه من ممارسة الهيمنة والقهر والتسلط. وهو ما تتركه الذات في واقع الجماعة، وما تتطلق منه الجماعة في فهمها للانتماء، ومن ثم واجهت الذات مصيراً بالتغيب والتعطيل داخل واقعها: (.. قابلتها بالعنف والسجن)، (.. ولم أجد تفسيراً لما أنا فيه. وتعلم تماماً أن انسجام مجموعة في حالة معينة بقسوة الانتماء وانتباههم للفكرة التي اجتمعوا عليها يجعلك مهما سعيت لوثوقهم بك غريباً عنهم تماماً، ويزدادون تباعداً حتى لو كنت تعمل لمصلحتهم فإنهم سيشكون فيك، فليس عليك إلا أن تترك رسالتك وترحل، ولكنى عندما حاولت ترك الرسالة كادوا يقطعون يدي ثم سمموا دمي بما جنته يدي!! — الرواية ص ٤١). هذا المفهوم التسلطي للانتماء (قسوة الانتماء) يكشف عن نظرة راديكالية للعالم/ الواقع (يجعلك مهما سعيت لوثوقهم بك غريباً عنهم تماماً، ويزدادون تباعداً .. سيشكون فيك)، تحمي نظامه (الاستبدادي) القائم بكل قوة وعنف وبطش وفك: (قابلتها بالعنف والسجن)، (كادوا يقطعون يدي ثم سمموا دمي). إن الذات — هنا — إنما ترى من الآخر الشبيه الوجه الأكثر وضوحاً والأكثر تأثيراً وفاعلية، وهو الوجه السياسي والرسمي (وهو أيضاً أحد وجوه الهوية ومظاهرها) الذي لا يكاد يغيب عن وعي الذات، ويمثل عاملاً جوهرياً في تحقيق الهوية: (أنا الذي لم أمنح جائزة واحدة في بلدي إلا جائزة حب الناس، بينما الجوائز تمنح للفئران والماعز واللصوص وكل شيء بالدور — الرواية ص ٦٢). فجائزة الناس أو تقديرهم لا يغني عن الجوائز الرسمية التي يمنحها النظام/ الدولة/ السلطة. وهو ما يؤكد دور السلطة في صياغة الانتماء أو الهوية بالنسبة للفرد والجماعة.

كذلك لم يكن مقتعاً للذات أن تنظر إلى نفسها بوصفها آخر غريباً منفصلاً عنها، عندما تحكى عن نفسها بضمير الغائب، موهمة بانفصال ذات

المتلفظ عن ذات الملفوظ، أى انفصال الذات الساردة المدركة عن المسرود، إن هذا الآخر المسرود بصيغة الغياب، والذي ليس شخصاً آخر غير الذات، والذي أيضاً ليس فاعلاً للسرد؛ هذا الآخر وإن أتاح للذات حرية وجرأة فى الإقضاء والبوح والمصارحة والمواجهة مع الذات ومع الآخر بكل صورته، لكنه (أى الآخر) تراه الذات - لغيابه وعدم فاعليته فى فعل السرد narrating - غير قادر على تجهيز الذات بحقيقتها وحقيقة ما حولها، ومن ثم فهى سرعان ما تترد إلى ضمير المتكلم، مؤكدة تورطاً (ومشاركة فاعلة) فى فعل السرد، فى عملية تأمل الذات وتأويلها، حتى فى حالات الادعاء بالانفصال والتباعد عن المسرود:

«لاحظ قبل ذلك أن الشوارع.. وأن المنازل .. سوق فى جميع المدن والقرى كأحد المشروعات القومية الكبرى/ كما لاحظ انتشار الصيدليات ومحلات الملابس الداخلية.. ورأى أن الجامعات ليست المكان الطبيعى والحقيقى لنيل الشهادات التعليمية.. وأن هناك قانون السوق له لغته الخاصة ومسمياته الغريبة، بدءاً من (كرنب زيادى.. واحلق له، وترى له.. وفى الهجاىص..) وهذه لغة جديدة لطبقة جديدة هذه تجلياتها، وتعبير عن مكان ومجتمع معين، يحكم الآن كل شيء، بدءاً من قوانين السوق والجات والخصخصة وإنقاص حريات الشعوب، مع ظهور ظاهرة الخارتي والخارتية للقيام بخدمات السياح.. وهذا ليس بعيداً عن السياسة والاقتصاد والمنح والأبحاث وما إلى ذلك - كما أنه سمع عن دول تؤجر مفروشة.. كما لاحظ أن أساتذة الجامعات ليسوا// قريبي الشبه بمن تعلم على يديهم، وأن الموجود منهم إما مات أو متوقع أو يرطن برطان العصر أو يكلمك عن موضوعات غريبة.. وإذا لم تصبح واحداً من هؤلاء فستصبح (جمال حمدان) إما معزولاً أو مكتئباً أو منعزلاً أو مهملاً، وكأنك تعيش فى مكان لا تعرفه ولا تعرف لغته.. وأنت أول قربان للطاعة سيقدمونك.. انتبه كذلك

أنه يرى كل هذا وهو غير نائم.. لاحظ أن أماكن كثيرة في أطراف البلاد بمساحات كبيرة مأسور بها كميات من البشر الذاهلين الذين يشبهونه تماماً.../// كما أنه كلما راجع معلوماته اكتشف أن كل المعادلات والمعلومات بها قد اختلت تماماً.. نحن في عصر خطط له ليكون سادته شواذ .. فلم نستطع لا أنا ولا أنت أن نفلت من هذا الكابوس وها أنا ذا أكتب في نفس الموضوع وأنت تقرأ، والجريدة الموجودة أمامك الآن بها نفس الموضوع، أي حصار ياربى وسط هذا المحفل؟ حاول أن يفهم..»

(الرواية ص ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠)

هنا يتواجد ضمير الغائب مع ضمير المتكلم (مفرداً وجمعاً) والمخاطب، خلال تأمل للذات لا نظير له في الرواية من حيث استقصاؤه وعمقه ومجاهرته، يضم ملاحظات وإدراكات وتبصرات واعترافات: (لاحظ... لاحظ.. رأى... سمع.. لاحظ... انتبه... لاحظ... اكتشف... حاول...) تطل كل شيء في الواقع (الشوارع، المنازل، المدن، القرى، السوق، المشروعات القومية الكبرى، الصيدليات، الملابس الداخلية، التعليم والجامعات وأسائذ الجامعات والمنح والأبحاث والشهادات العلمية، اللغة، الحرية، قانون الجات ونظام الخصخصة، السياحة، السياسة والاقتصاد... إلخ)، ولكنها ليست مجرد نقل للواقع وتسجيل لمظاهره، بل صورة له كما تتركها الذات المسرودة: (مكان ومجتمع معين)، تقدم عبر وساطة سارد خارجي يتظاهر بالحياد والتباعد والتعالى، خاصة أن هذه الصورة (أو الواقع) لا تسمح إلا بوجود متطابق، متماثل، متوافق، منسجم معها، كل الكيانات أو الأفراد مندمج ومنصهر فيه، (غائب) داخله. وهذا ما ترفضه الذات الساردة، أن تذوب في المشهد أو المحفل، أن تفقد خصوصيتها وتميزها داخل وحدة أو كيان مفروض عليها وغير مقنع. وهنا يبرز صوت الذات، وتأخذ شكل الحضور

(متكلماً، مخاطباً)، حتى إن أدى بها حضورها إلى الإقصاء والإبعاد والمعاناة: (وإذا لم تصبح واحداً من هؤلاء، فستصبح.. معزولاً أو مكتئباً أو منعزلاً أو مهملاً، كأنك تعيش فى مكان لا تعرفه.. وأنت أول قربان للطاعة سيقدمونك.. نحن.. لم نستطع لا أنا ولا أنت أن نفلت من هذا الكلبوس.. أى حصار ياربى وسط هذا المحفل..). إن الذات تحيا بالفعل حصاراً – وبالأحرى غياباً – داخل واقعها، ولكنها تأبى التغييب، وتصبر أن تحفظ لنفسها الحق فى الحضور والفعل والمشاركة، ومن ثم الحق فى التميز والخصوصية بين آخرين تجمعها بهم علاقات تشابه واختلاف، أى يجمعهم انتماء أو هوية ما.

لقد حقق الآخر الأجنبى للذات ما لم يقم به أو يستطعه أو يُردّه الشبيه الذى جمعته بها وحدة بدت مصطنعة أو وهمية أو غير فعلية، تماماً كما لم يكن المطابق الذى اصنطعته الذات آخر لها – عوناً على ما تريده، من تحقيق لوجودها ومكانتها وهويتها الفردية، مهما اتخذت أشكال. قام الآخر الأجنبى بنشر الأعمال وتسويقها والدعاية لها ولصاحبها، حتى استحق جائزة السلام، أو جائزة الحريات العالمية؛ قام بهذا بطريقته الخاصة، وعلى نحو أوقع الذات فى حيرة: (حيص بيص) وتساؤل لم يمنعها من قبول الجائزة وتسلمها:

«... تسلمت الجائزة، وأدليت بعشرات الأحاديث التى تتكلم عن ظروف سجنى منددة بالعالم الثالث وعدم توافر أجواء الحرية للمبدعين من أبنائه، لم يكن عندى ذرة واحدة من الشك أن هناك ما يدعو إلى الحذر لكنك لا تعرف من أين، لكنك مبسوط من الاستمرار فى اللعبة، ومبسوط أنك أنت المتصور فى بلادك المتخلفة، وهنا يقف الإنسان فى موضع الحيرة.. هل نقف مكتوفى

الأيدى أمام وصف بلادنا بالتخلف والنقصان تجاه الحريات وحقوق الإنسان؟

ونندم أننا عرضناها إلى هذا الموقف، أم نسكت ونظل ضامئنا نتعبننا؟

بلادى وإن جارت على عزيزة

فما العمل يا عزيزة؟

السكوت ليس هو الحل وأنا غير مبسوط^{١٩}»

(الرواية ص ١٠٢)

ومن خلال تكريس الآخر الأجنبى لعالمية الذات السردية، بعيداً عن أى انتماء قومى، فقد تحققت لها رغبتها فى أن تكون ذاتها، أو تملكها، كما تريد، وكما ترشحه لها قدراتها وإمكاناتها، فتتال قدرها ومكانتها وحقوقها، وتمتلك حريتها فى القول والبوح. هذه الوضعية لم ترفضها الذات، بل قبلتها، قبلت أن تطلب ذاتها عبر آخر معارض ومعاد لها، وفى تجاهل - ولو بدرجة ما - لهويتها القومية، قبلته حتى على مستوى الحلم (حيث يقع النص السابق، والرواية بالكامل إلى قبيل نهايتها، ضمن متخيل حلمى للذات)، بما أن الحلم إفضاء من الذات بما هو خاص وحميمى، وتعبير مباشر «سافر» عن رغباتها، وإشباع لها^(٣٣). رأت الذات فى هذه الوضعية اعترافاً موضوعياً غير متحيز بقدرها الحقيقى وبتفرداها: (أنت المتتور فى بلادك المتخلفة)، وبحقها فى الحرية فى القول والفعل: (أدليت بعشرات الأحاديث.. منددة بالعالم الثالث وعدم توافر أجواء الحرية للمبدعين من أبنائه)، ومن ثم كان هذا مصدر سعادتها وانبساطها: (.. مبسوط.. مبسوط..)، حتى بما قد يتضمنه من تشهير بواقعها/ بلادها، تعيه الذات جيداً، وتصر عليه، رغم تيقنها بضرورة الحذر، وإن ادعت الجهل بدواعيه: (لم يكن عندى ذرة واحدة من الشك أن هناك ما يدعو إلى الحذر لكنك لا تعرف من أين، لكنك مبسوط من الاستمرار فى اللعبة، ومبسوط أنك أنت المتتور..)، متذرة -

وهى على حق - أن هذا التشهير ليس ادعاء، بل حقيقة واقعة لا يمكن إخفاؤها أو تجاهلها والسكوت عنها: (السكوت ليس هو الحل).

فى هذا السياق/ النموذج - كما فى سابقه - وعلى امتداد الرواية كلها - تسارع الذات إلى استحضار آخرها أو شبيهها، ليس فقط بوصفه مخاطباً أو مسروداً له، بل مسروداً أى موضوعاً للسرد والإدراك أيضاً. على أن هذا التصرف لا يعد انفصلاً من الذات عن موضوع السرد، وتتصلاً منه، فلا يزال ضمير المتكلم حاضراً متورطاً فى فعل السرد، متداخلاً مع ضمير المخاطب، ومتناوباً معه: (تسلمت، أوليت، سجنى، عندي ← لكنك، لا تعرف، لكنك، أنك أنت ← بلادى، على، أنا)، فضلاً عما سبق إيضاحه من تماهيهما. تعتمد الذات إلى آخر، تتظاهر من خلاله بتقديم المسرود من وجهتى نظر، مرة تحكى عن الـ «أنا»، وأخرى تحكى عن الـ «أنت»، حتى وإن كانت أنت غير منفصلة عن أنا، ولا غريبة عنها، إلا أنهما على مستوى الظاهر يشغلان موقعين خطابيين مختلفين، ويوحيان بثنائية تتخفف بها الذات - قليلاً - من هيمنتها أو سلطتها السردية ومن مسؤوليتها تجاه المسرود، وتحتفى بها - وهى محتمية أساساً بالحلم - لما يتضمنه المسرود من تشهير وتثديد وانتقاد وسخرية يتقاسمها اثنان (أنا وأنت)، وليس أنا = السارد والمسرود وحده. وتواصل الذات احتماؤها (أو ادعاء الاحتماء) بالآخر الشبيه بتسترها وراء أو داخل ضمير المتكلم الجمع الذى يشير إلى (أنا وأنت)، السارد والمسرود له الداخلى، مستوعباً معهما كل المسرود لهم المحتملين خارج المتخيل؛ وعبر صيغ استفهامية لا تسعى من روايتها إلى جواب، بقدر ما تقر بمحتواها، وبما يخلقه من حيرة والتباس؛ كما تجعل من المسرود له/ لهم ساردين، ناطقين بهذه التساؤلات ومحتواها، متورطين فيها وفيما تحدثه من حيرة: (هل نقف مكتوفى الأيدي أمام وصف بلادنا

بالتخلف والنقصان تجاه الحريات وحقوق الإنسان، ونندم أننا عرضناها إلى هذا الموقف؟ أم نسكت وتظل ضمائرنا تتعبن؟). هذه تساؤلات لا تخص الذات السردية وحدها، بل الجميع — داخل المتخيل السردى وخارجه — معنيون بها، وبالتالي فهي مطروحة عليهم جميعاً، ومن هنا كان الانصراف إلى صيغة الجمع، لكن الذات السردية — فى الحقيقة — لا تنتظر منهم أو من أحدهم جواباً، بل لا تكثر بما قد يكون هناك من جواب، فلن يكون — أبداً — أفضل مما اختارته: (أنت المتور فى بلادك المتخلفة). فلم تر فى السكوت حلاً يرضيها: (السكوت ليس هو الحل. وأنا غير مبسوط) رداً على سؤال: (... أم هل نسكت وتظل ضمائرنا تتعبن؟)، وعلى سؤال: (فما العمل...؟)، ولم يبق أمامها سوى اختيار البوح، وإن صاحبه ندم على التشهير والجهر بالسوء — رداً على سؤال: (هل نقف مكتوفى الأيدي أمام وصف بلادنا بالتخلف.. ونندم أننا عرضناها إلى هذا الموقف...؟). إنها تساؤلات تطرحها الذات على الجميع، ليس طلباً للجواب، وخروجاً من الحيرة والتردد بين أمرين متقابلين (هل... أم...؟). بل التماساً وتبريراً لموقفها واختيارها، من خلال دفعها الجميع نحو الإقرار بما تتضمنه التساؤلات، والتصديق بها: (هل...؟)، ممهدة لهذا بعبارة عامة تبدو بلا متلفظ، إذ تخلص من ضمير يحيل إلى مصدر القول/ التلفظ، ومن ثم فهي أكثر حيادية، وأكثر قدرة — بالتالى — على التبرير والتسوية: (هنا يقف الإنسان فى موضع الحيرة). مثل هذا التبرير منح الذات جرأة فائقة — لا نظير لها فى غير المواضع التى تبدو بلا متلفظ — على المجاهرة باختيارها وبموقفها المندد والمنتقد لأوضاع الحريات وحقوق الإنسان فى بلادها وكل بلاد العالم الثالث؛ بل يصل الأمر بها (أى بالذات) إلى التهمك والسخرية، وإن جاء ذلك على نحو يوحى بوجود صوت آخر غيرها تصدر عنه السخرية، عندما يتبع عبارة الذات: (بلادى

وإن جارت على عزيزة) بسؤال استكاري (تهكمي): (فما العمل يا عزيزة؟)
يتلاعب بكلمة (عزيزة)، وينحرف بدلالاتها من وصف للبلاد: (بلادي..
عزيزة) إلى مجرد اسم (علم) يمكن أن يكون خاليا من المعنى: (يا عزيزة!).

(٢)

يرتبط الوعي بالذات — في الرواية — بالأخرية، أي بوجود آخر
(مثيل، شبيه، أجنبي) يفتح الحوار معه المجال أمام الذات الساردة للكشف عن
هويتها أو ذاتها، والارتداد إليها، والتطابق معها، هذا الحوار — بصوره
المختلفة — برغم ما قد يتضمنه من أخبار سردية جديدة، إلا أنه لا يحمل
للذات — وللمتلقي — أي جديد على صعيد وعيها بذاتها. إنه (أي الحوار)
يسعى إلى تأكيد وجود الذات بمشاركتها الدائمة في فعل التلفظ، وتأكيد هويتها
المعلنة منذ الصفحات الأولى في الرواية: (وتأملت الدعوة المرسلة إلى
وأعدت قراءتها وتذكرت كيف لم يخطر على بالي أبدا أن يصل صوتي
طوال هذه الأعوام إلى كل بقاع الأرض وأكون مسموعا، وهناك تقدير ما
لدعوتي، وكنت أود أن تكون الاستجابة بانتشار الدعوة في بلادى التى قابلتها
بالعنف والسجن — الرواية ص ٦، وهى الصفحة الثانية منها). يسعى الحوار
إلى تأكيد وجود الذات وهويتها من خلال خطابها أو تلفظها المباشر وهى
تجاوز نفسها (بوصفها آخر) أو تحاور الآخر الشبيه أو الأجنبي — وهنا
يعتمد البحث المعنى الواسع للحوار الذى لا يتقيد بالتبادل اللفظى بين
شخصين أو عدة أشخاص — أكثر من عنايته (أي الحوار) بإقامة علاقة
"تخاطبية" بين الذات والآخر، يمكن أن تحدث تغييرا أو تعديلا فى الرؤى
والمواقف، أو تقريبا بينها، أو يترتب عليها حدث ما، وكأن الحوار لا
ينهض على علاقة متبادلة أو اتصال أو تواصل. فهو أقرب إلى التلفظ أو
الخطاب المباشر الذى يحيل إلى المتكلم ذاته، هويته وقيمه، وخاصة السارد

— منه إلى العلاقة التخاطبية المتبادلة. ملفوظ كل طرف (الذات أو الآخر) ورؤيته وموقفه لا يتأثر كثيرا بما قد يحمله ملفوظ الطرف الآخر من آراء وحقائق وإيضاحات:

ن ١: «أنجبتني أمي على شبكة الإنترنت المغربية فمهدوا لي الرعاية الكافية وأطلقوني بعد أن علمتني اليهوديات هناك في المغرب كل فنون نساء بنى صهيون، بطقوس المحفل الماسوني، وكان الهدف التالي أنت. ولأنك صاحب أكبر عداة لكل ما هو صهيوني فكان لزاما علينا أن نقدم لك خدمة ممتازة من عمل يدك فانطلقت على شبكات الانترنت أوزع مؤلفاتك وقام الفريق المنتظر الإشارة تغطيتها نقديا وإعلاميا، وكنا قد رتبنا مسألة القبض عليك، ومن عدائك السافر للصهيونية قالوا أنك تعرقل مسيرة السلام.

لهذا رتبنا أن يفعل عباس ما فعله بالوليمة، لندين روايتك (كاتبات هشة لليل) حتى يكون هناك مبررا قويا لتفريق قضية لك ولكل المثقفين الغير مدانين بعلاقات مشبوهة لتكون لهم ذلة حتى إذا ما أتى وقت التطبيع لا نجد معارضا، ولأنك تريد أن تكون شهيد صدقت، وأصبحت في سجن القلعة وكانت الحملة التالية غير الحملة النقدية.

ترجمت كل أعمالك لكل لغات العالم، ومن حصيلة الترجمة تم عمل الجائزة المادية لك وللاحتفال. وأخذنا نصيبنا، وأنت أو وأنتم لا تعرفون شيئا، ثم تم ضخ حملة التشهير وحقوق الإنسان، وأصبح العالم يعرفك وينادي بإطلاق سراحك، فاستحققت جائزة السلام هذا العام، وهما أنت تأخذها، فهنينا لك/

قلت: صارت كالسم.. من مالي ولا يهنا لي؟

هذا عمل لا يقوم به إنسان، هل خلت قلوبكم من الرحمة؟

لماذا إفساد كل ما هو جميل؟

.....//.....

-لا تضيع الوقت أمامنا عمل كثير، والآن لك ستة جولات فى أوربا، والشرق الأوسط، والأدنى، وتنام الآن لنناقش البرنامج.

-أخاف أن أسافر أثناء نومي ... و...

-ربما نلجأ إلى هذا فى بعض الحالات التى قد لا توافق عليها..
لما حاصرتها بالأسئلة حصار اليأس، قالت: أنت الجانى على نفسك،
جهز نفسك، لقد أجلت هذا المشوار قدر طاقتى ولكنك تلج.
تحركت بنا السيارة فى طريقها...»

(الرواية ص ٢٧، ٢٨، ٣٠)

ن ٢ : «قلت له: أهلاً يا سيف.

قال: طبعاً سمعت الكلام، أنا مظلوم وهؤلاء مغرضون، وطبعاً إذا
الواحد تعب من التعذيب فيقول أى كلام يريحهم ثم ينفية فى النيابة.
قلت له: كان هذا فى أول القبض عليك لكن لماذا بعد ذلك عندما كنا
نخرج من السجن للتحقيق كنت أفاجا بأشياء لا يعرفها أحد إلا أنا وأنت.

....

قال: أنت تعرفنى لا يمكن أن أفعل ذلك هؤلاء هم الذين أبلغوا عنا
حتى يظهرون أمام الممولين أنهم يعملون ونحن الذين قاموا بتجنيدهم ولا
وطن ولا دياولو

....

قلت: أرجو أن أعود فلا أجذك.

/.....

لم أندش فقد رأيتهم ينهارون ويعترفون ويخوفون ويعملون مع
البوليس...

قاومت كثيراً تحت سياط التعذيب وكنت أتذكر (قاومت الاستعمار
فشردنى وطنى)...

(الرواية ص ٣٢، ٣٤)

ن ٣: «... المسألة يا عزيزى اللورد عبارة عن تنسيق على الفساد بين أجهزة كثيرة فى الدولة، وقد كتبت مذكرة بهذا قدمت لها للقضاء، وقد دخلت بالفعل تاريخ القضاء المصرى قلت فيها:

(إن دولاً كثيرة قد سبقتنا فى الحضارة والنظم انهارت بسبب الطابور الخامس، الذى استطاع أن ينسق للفساد بين أجهزة الدولة، فى الظاهر من أجل مكاسب مادية بسيطة مستغلاً حاجة الناس وضغط الدولة من أجل البناء، وفى الحقيقة من أجل تقويض وهدم الدولة...)/

-... معنى هذا أنك حريص على هذا الكيان (الدولة) وترى على الأقل أنه صالح للضرب على أيدى هذا الطابور الخامس، وأن هناك أمل من خلال وجهة نظرك (أفعالك - المذكرة) فى هذا الكيان (الدولة)؟
...../.....

... إذن هناك دولة وإذا حدثت تجاوزات فهى داخل دولة يمكن بالحوار والمتابعة تصحيح التجاوزات...

-لم يخب ظنى فيك... أنت منهم كم قبضت منهم حتى تراقبنى؟
-يا أخى أنا بالمستشفيات من أشهر، وكنت قبلها لمدة عامين فى الاعتقال فكيف ساراقبك؟
.....

وتركنى وانصرف، فلم أغضب من كلامه، ولا من خمسة أعوام لم أراه فيها، ولكن لعنت أبو مدرسه الذى علمه وحزبه الذى نظمه.»

(الرواية ص ٤٧، ٤٨، ٥٢)

ن ٤: «هل تصدق، وخاصة حتماً، سبحانه الله حتماً للقوة.. لم يحدث إلا ما نريده القوة، وعشنا على أمل أن تلمع نقطة ضوء وسط المظلمة، ثم أدركنا أن الحلم فقط هو الذى يمكن فيه أن ننشد الأجل والأفضل وصرنا ننتقى الأقل سوءاً...»

هل كان بإمكاننا فعل شيء آخر؟
هل كان بإمكان الواحد منا أن يحمل سكيناً؟
وكم سكيناً تكفى؟/

إنّ ليس غريباً أن تدان وأنت شريف — المسائل نسبية .. كثيرون فهموا العصر. وما هو متاح فيه، ولكن ما هي حدود المتاح؟ مثلاً عندما تعرض عليك رشوة وأنت تحتاج الحسنة كيف يمكن التصرف؟ ترفض، طبعاً ترفض، وبالليل تراجع نفسك وتقول لمرة واحدة، ولكن فى الصباح عندما يتقدمون لك بالرشوة ترفض وتتفض وتقدم الشكاوى فى البوليس فيتبرءون منك ويطالبونك برد الشرف، وتقل من عمالك، ويأتى غيرك، وتسير مصالحهم كما يريدون ويشتري الذى جاء مكانك بعد شهر واحد العربية والشقة التملك وأنت تنقل للأرشيف، فهل ما فعلته صحيحاً؟
-حتى ولو كان خطأ فأنا لا أستطيع فعل غيره.

قال لى: أنت ولد فقر.

قلت له: يا معالى الوزير يكفينى باكو معسل بخمسين قرش، وكوب قهوة صباحاً، وكوب شاي بعد العصر، وسندوتشان فول وطعمية.

قال لى بعد أن قام واقفاً: عد إلى بلدك.

-هل صرت من بلد غير هذا؟

وأى البلاد تشرّد أبناءها؟

ولماذا بلا وطن أنا؟

صار معنى الوطن ملتبساً، ثم أى الأوطان يصلح لى، هل قامت قيامة العظماء، وصرنا نحن أبناء البطة السوداء؟ والمجاهرون بالخيانة هم نجوم الوقت؟»

(الرواية ص ٥٥، ٥٦)

ن ٥: «شبكات من الاتصالات وبرامج مكالمات وشكل انسيابي يعطيك إحساساً بعدم الأهمية. يبدو أنني أضمنت أن أكون مهماً، كل هذا يتم في الوقت الذي تقوم فيه باختيار البذلة السوداء لك ورباط العنق الرفيع وتشرف على كل شيء، حتى العطر، لا داعي للعطر، ثم يكاد الحذر يقتلك وفي كل وقت جرس من الأجراس الضخمة المثبتة على مزلقان القطارات يدق ساعة مرور قطار الحذر بين أضلعك متجهاً إما إلى أعلى فتحس أن روحك ضائعة ودماعك سينفجر من الصداغ الناتج من عدم الفهم، أو يتجه إلى أسفل فتحس أنك مهدر الشرف والعالم يعرف ولكن الكل مشغول بغيرك، فتصير كالميت في يوم القيامة، شيء غريب كطلوع الروح يسيطر عليك، ليس هو القلق، ولا أنت وصلت إلى اللامبالاة كالتى تم فضحها ولم بعد عندها ما تبكى عليه، ولكنها قلقة من باب لزوم الشيء شيء كطين البرك رائحته ننته وهو جثة تحنك وتلبس جلدك ولكنك مستقيم تماماً لهذه الحالة، مهدر الشرف والكرامة أنت تعرف، ولكن المقاومة بعيدة عنك تماماً لا تكاد تلمحها، وتسأل نفسك ما الحكاية؟ لماذا الجرى وراء الجوائز ومنذ متى أهتم بالجوائز أنا الذى لم أمنح جائزة واحدة فى بلدى إلا جائزة حب الناس، بينما الجوائز تمنح للفئران والماعز واللصوص وكل شيء بالدور.» (الرواية ص ٦٢)

ن ٦: "قال بحزن: هكذا ينتهى المتقف الثوى إلى التبرير، لكنى مستمر وسأنظم الجماهير وأدفعها بانتظام فى اتجاه الحرب الشعبية.
قلت له: ضد من؟/

قال: ضدك، وضد الدولة، والطابور الخامس، والمنهزمين، والمبررين.

قلت له: يمكن بالحوار والجدل الوصول إلى آليات لتطويع النظام بإحراجه ودفعه بانتظام للتنازل للشعب عن مكاسب فى الحياة والديمقراطية.

صرخ: يا رجل قوم روح، إذا الشعب يوما أراد الحياة يا عم الحاج،
والحرية الحمراء باب يا مولانا، ولكن تؤخذ الدنيا غلابا للغلبة.

قلت له: حتى لو سلمنا بصدق ما تقول فإن هذه الأشعار لم تحرر
شبرا واحدا، قد أعطى أملا، ولكن الحياة الآن غيرها من سنوات.

قال: أنت لا تعرف شيئا عن الناس وكيف يتغيرون ... //

قال لى: اسمع سأقولها لك، وكنت قد أجلتها طويلا، كل المتقنين
يتمنون أن يصبحوا من رجال الحكومة فإذا لم ترض الحكومة صاروا فى
المعارضة من أجل الظهور أيضا، بدليل أن صاحبى اليسارى العتيق
إسماعيل رحى مع أول بصيص ضوء طل من جهة الحكومة نام على سلم
هيئة الكتاب وهات يا كتب، والباقيين من النقاد وأساتذة الجامعات يضربون
فى بعضهم أسافين غليظة من أجل مناصب الحكومة، والشعراء الصغار
يبدلون قناعتهم الفكرية كل صباح حسب الذى يدفع.

قلت له بحدة: اسكت///

وضربت بيدي طاولة المقهى، فانتفضت واقفا فصحت من النوم وأنا
فى حالة من حالات فقدان الذات والحيرة...»

(الرواية ص ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠)

تقدم هذه النماذج أشكالا مختلفة لحوارات الذات الدائمة مع آخر
ياخذ صورة الأجنبى عنها (امرأة يهودية/ صهيونية - نموذج ١)، أو صورة
الشبيه أو المواطن من أهل البلاد (نموذج ٢، ٣، ٤)، مشارا إليه بالاسم
(سيف - نموذج ٢)، أو بالوضعية (معالي الوزير - نموذج ٤)، أو صورة
الذات نفسها متخذة منها آخر تخاطبه وتحاوره (نموذج ٤، ٥، ٦). هذه
الحوارات تكشف هوية المتلفظ، وتعكس بعضا من ملامحه الثقافية
والإيديولوجية والسوسولوجية، خاصة فيما يتعلق بالذات الساردة التى تعد
طرفا أساسيا فى كل حوار، والتى تملك امتياز تقديم الحوارات، بل وتشديد

العالم السردي وبنائه، ومن هنا فإن مجموع هذه الحوارات – بمحتواها وبنيتها – تجسد نسق القيم الذى تعمل الذات الساردة على تشخيصه، مقترحة نمطا خاصا من الوجود أو الهوية.

وتقدم الحوارات عبر توسط الذات الساردة ورعايتها، من خلال فعل القول بلفظه أو صيغته الصريحة (قال، قلت) غالبا، أو بغيرها (صرخ – نموذج ٦) قليلا؛ والمجردة من إيضاحات الذات الساردة إلا نادرا (قال بحزن، قلت له بحدة – نموذج ٦)؛ ومن خلال العلامات الخطية (الشرطة-، والنقطتين:)، مع فعل القول أو بدونه. تقدم الذات حواراتها على هذا النحو، بما فى ذلك حوارها (المتخيل) مع ذاتها (نموذج ٦)، معلنة حيادا فى نقل منطوق الشخصية وحوارها، على الأقل بالنسبة للشخصيات الأخرى المتحاوره معها، فالذات وإن كانت ساردة وشخصية فى آن، فهى تحاول أن تبدو – فى سردها ونقلها منطوق الشخصيات وتقديمه – على درجة كبيرة من الحياد والموضوعية والأمانة، فلا تكاد تحمل عباراتها الممهدة أو المقدمة للقول introductory / tag clauses أى مظهر للتدخل من تفسير أو تعليق أو تقييم.. إلخ، فضلا عن نقل القول بطريقة الأسلوب أو الخطاب المباشر الأكثر محاكاة ودقة فى نقل أقوال الشخصية وفكرها، على نحو ما يمكن أن تكون قد نطقت بها، دونما تداخل أو اختلاط بقول السارد وفكره. إن الذات الساردة تريد أن تضيف على سردها (الذاتى) كثيرا من الموضوعية، غير أن ذاتية السرد أو جوانبه تضعف من هذه المحاولة، وتهىء طريقا لتغلغل الشخصية personalization وتسلبها إلى مختلف مظاهر السرد.

تبدو الذات الساردة شديدة الحرص على عدم اختلاط ملفوظها بملفوظ الشخصيات الأخرى المتحاوره معها، فلا تعدد كثيرا إلى صور الخطاب غير المباشر التى يتداخل فيها صوت السارد مع صوت الشخصية؛ كما أنها أيضا

تمنح الشخصيات استقلالها وحريتها في التعبير، فلا تجعلها تنطق بما تريده (أى الذات) وتعتقد. ومع ذلك تتجه الملفوظات جميعها إلى تأكيد مجموعة من القيم هي ذاتها قيم الذات الساردة (= الشخصية)، ليس بإعلان هذه القيم قيما سائدة ومتبناة، ولكن بوصفها (أى الملفوظات) تحمل شواهد ومبررات أو مسوغات تدفع بالذات — وبالجميع طبعاً — رغماً عنها نحو تبني هذه القيم بكل ما فيها من عجز وهوان وتشوه وضياع .. إلخ، في ظل عجز الشخصيات المتحاورَة إزاء بعضها البعض، يجسده يأس وانقطاع وعدم تواصل فيما بينها رغم مواصلة الحوار الذي لا يقود إلى شيء سوى تعميق الانفصال والتعارض، ولا ينتج سوى دلالة مونولوجية، حيث تكون العلاقة التخاطبية "... موضوعاً لنفى صراعى..."^(٢٤). فكل ملفوظ بملفوظه وقيمه يقف — على الدوام — في مقابل الآخر، دلالة كل ملفوظ تتشكل دونما التفات أو اكتراث بالملفوظات الأخرى وما تحمله من دلالات، دلالة كل ملفوظ ترتد إلى ذات المتكلم وحده، ولا أثر — في هذه الحالة — لتواصل (حوارى أو تخاطبى) حقيقى بين المتلفظين، ومن ثم تضعف المقاصد الإقناعية للمتحاورين، وتبدو محاولاتهم لإقناع بعضهم بعضاً يائسة وغير ناجحة.

ففى نموذج (١) لا يأمل أى من المتحاورين (المرأة اليهودية/ الصهيونية، والذات الساردة) كثيراً فى إقناع الآخر، وفى إحداث أثر أو تغيير ما فى الرؤى والمواقف، ولا يتناسب رد الواحد أو قوله مع ما يحمله ملفوظ الآخر من مكاشفات أو تصريحات أو انتقادات. فالحوار — بكل ما يحمله من أخبار ووقائع الكثير منها لم يكن معروفاً — يبدو بالنسبة للمتحاورين بلا جدوى، تراه الذات الساردة عملاً يائساً منها: (حاصرتها بالأسئلة حصار اليأس)، وتراه المرأة الصهيونية مضيعة للوقت من جانب الذات الساردة: (لا

تضييع الوقت)، ومن ثم لا أمل لأحدهما في إقناع الآخر واستمالة. إنهما مدفوعان إلى حوار لا ينتظر منه الواحد سوى تبليغ الآخر مراده بصرف النظر عن رد فعله. الحوار - هنا - فعل كلام لا يعباً بآثره أو أثره، وما يكون له من أثر أو رد فعل يأتي باهتا ضعيفا. فالمرأة الصهيونية لا تكثر لما توجهه الذات الساردة للصهيونية من انتقادات بالقسوة والتآمر والإفساد، فمثل هذه الانتقادات مجرد كلام مضيع للوقت، لن يثنيها عن تنفيذ مخططاتها. إنها مندفعة (بالذات) في مسارها، برغم كل شيء، برغم الحوار والانتقادات: (لا تضييع الوقت، أمامنا عمل كثير.. لك ست جولات .. نناقش البرنامج .. جهاز نفسك .. تحركت بنا السيارة في طريقها)، فقط كان للانتقادات أثرها في تنفيذ بعض ما خطط له في غير حينه، والتعجيل والإسراع به: (لقد أجلت هذا المشوار قدر طاقتي، ولكنك تلح). كذلك فإن الذات الساردة ستبدو - في النهاية - غير مكترثة كثيرا بتفاصيل المخطط الصهيوني تجاهها، الذي سيحقق لها رغبتها في التقدير والشهرة والاعتراف، بحصولها على جائزة السلام العالمية، فلا تواجه الذات المخطط الصهيوني الرامي إلى حملها على التخلي عن عدائها السافر للصهيونية، من خلال تهيئة الظروف لترشيحها لجائزة السلام، والحصول عليها، والاحتفال بها، بنشر أعمالها الإبداعية عالميا عبر الوسائط المختلفة، وترجمتها إلى كل لغات العالم، وتغطيتها نقديا وإعلاميا، وتلقيق قضية لها بخصوص أحد الأعمال، وإدانتها، إلى أن يقبض عليها، وتدخل السجن، ثم العمل على الإفراج عنها، بإحداث ضجة عالمية حول حقوق الإنسان، فتكون المطالبة العالمية بإطلاق سراحها، واستحقاقها جائزة السلام؛ لا تواجه الذات هذا المخطط عند كشفه لها من قبل المرأة الصهيونية، ولا تقف دون تنفيذه، ولا تعمل على فضحه وتعريضه، لما يقصد إليه من تدوير الذات العربية، والقضية أو الحق العربي، بالدعوة إلى

التطبيع. لا تفعل الذات شيئاً من هذا، ربما لتورطها وإدانتها فى القضية المدبرة لها، أو يأساً من المواجهة مع الصهيونية العالمية بنفوذها وسلطانها وهيمنتها، أو تعلقاً بما يحققه هذا المخطط من مكاسب شخصية لم يتحها الوطن. لم تواجه الذات هذا المخطط، بل واصلت — رغباً عنها أو باختيارها — التحرك مع صانعيه باتجاه غايته: (تحركت بنا السيارة فى طريقها...)، واكتفت بإدانات شفوية — على طريقة العرب فى القول، الزاخرة بالاستتكار والشجب والتنديد: (هذا عمل لا يقوم به إنسان، هل خلت قلوبكم من الرحمة؟ لماذا إفساد كل ما هو جميل؟)، أو بالانسحاب بعيداً عن عالم الواقع: (أسافر أثناء نومي). الذات — فى موقفها هذا — متعلقة بالغاية (أى الجائزة وما تعنيه من تقدير للذات)، أكثر من اهتمامها بوسيلة أو طريقة بلوغها والمهيئ لها. فهى ترى فى حصيلة ترجمة أعمالها، التى دفعت إليها الصهيونية — مالا لها (أى للذات)، وإن كان لا يهنا لها: (من مالى ولا يهنا لى). المال مالها حتى لو جاء عن طريق الصهيونية. إن لبلوغ الغاية متعته وجماله، فقط شئ ما يفسد المتعة أو الجمال، دون أن يمحوهما، شئ يشبه السم، ولكنه ليس كذلك: (صارت كالسم).

وفى نموذج (٢) لا ينجح الحوار أيضاً — كما فى النموذج السابق — فى التقريب بين المتحاورين (الذات الساردة، الشبيه أو المواطن واسمه «سيف»). «سيف» ينفى عن نفسه تهمة الخيانة، محتجاً بمعرفة الذات الساردة له، وأن هناك مغرضين هم الخائنون، وهم أيضاً من سعوا لإلصاق التهمة به؛ ومحتجاً أيضاً بأن التعذيب قد يؤدى إلى اعتراف غير حقيقى؛ سرعان ما يتم التراجع عنه أمام النياية. هذه الحجج تقابلها الذات بحجج مضادة: (كنت أفاجأ بأشياء لا يعرفها أحد إلا أنا وأنت). ومع ذلك يستمر الجدل والسجال، حتى بعد انقطاع الحوار، أى يظل كل منهما على

قناعته: «سيف» ينفي خيانتة، والذات تؤكد لها، غير أن الذات عندما تتسحب إلى ذاتها بعيدا عن الحوار، فإنها تلتصق بالخيانة مبررا، فهي حال الكثيرين: (لم أندش فقد رأيتهم ينهارون ويعترفون ويخونون ويعملون مع البوليس)، أولئك الذين لم يعنهم وطنهم على مواصلة المقاومة وتحمل التعذيب: (قاومت كثيرا تحت سياط التعذيب وكنت أتذكر (قاومت الاستعمار فشردنى وطنى)). صار الوطن طاردا لأهله، مشردا لهم، دافعا إلى خيانتهم له، أى لم يعد - فى النهاية - وطنا. هذا ما انتهت إليه الذات، وهى فى هذا لا تتفق مع قول الآخرين: (لا وطن ولا دياولو)، فهؤلاء أدركوا هذه الحقيقة منذ البداية، فكفوا أنفسهم عناء المقاومة، بعكس الذات الساردة: (قاومت كثيرا تحت سياط التعذيب). إن ما يبدو من اتفاق بين الذات الساردة والآخرين بخصوص تفكك مفهوم الوطن - ليس كذلك.

وفى نموذج (٣) تتظاهر الذات الساردة بإقامة حوار مع الآخر الشبيه / المواطن، استنادا إلى ما يمكن أن يقوم به الحوار (حول أمور عامة - كما فى هذا النموذج) من دور فى تحقيق المواطنة بين الأفراد، وفى تصحيح أية تجاوزات وفساد قد يصدر عن بعض أجهزة الدولة، ممن يسمون «الطابور الخامس»، يمكن أن يؤدي إلى تفكك كيان الدولة وانهاره. غير أن مثل هذا الحوار الإيجابى الفعال لا يتحقق، سواء بين الذات ومواطنيها، أو بين المواطنين والدولة بأجهزتها وسلطاتها. الشبيه/ المواطن يصر على شيوخ الفساد فى كل أجهزة الدولة، والتنسيق له فيما بينها، مستغلة حاجة الناس وسلطة الدولة، هذا الفساد وإن حقق بعض المكاسب المادية البسيطة، لكنه يعمل على تفويض الدولة وهدمها. يكشف الشبيه مخطط الفساد هذا، ويلجأ إلى القضاء (المصرى) بمذكرة توضيحية بهذا الشأن، ولكن على الأرجح ليس ثقة فى الدولة ككيان وقدرات، بدليل عدم الرد على ما تستتجه الذات

الساردة من كلامه هو: (معنى هذا أنك حريص على هذا الكيان (الدولة) وترى على الأقل أنه صالح للضرب على أيدي هذا الطابور الخامس، وأن هناك أمل من خلال وجهة نظرك (أفعالك - المذاكرة) في هذا الكيان (الدولة)؟ .. إذن هناك دولة وإذا حدثت تجاوزات فهي داخل دولة يمكن بالحوار والمتابعة تصحيح التجاوزات)، بل تكون هذه الاستنتاجات سببا في الشك في الذات الساردة بتواطؤها مع أجهزة الدولة أو البوليس ضده، ومراقبتها له لصالح هذه الأجهزة. وكذلك فإن الذات الساردة ليست أكثر إيمانا بوجود هذا الكيان (الدولة)، وبإمكانية الحوار معه، رغم ادعاءاتها، ففي غياب الحرية والعدالة والحوار أمضت في المعتقل عامين. لا حوار - في الحقيقة - بين الذات وشبيهها الذي أعلن منذ البداية مباحة واضحة بينهما، بمخاطبته لها: (عزيزي اللورد)، وانتهى الأمر بينهما باللعنات: (لعنت أبو مدرسه الذي علمه، وحزبه الذي نظمه). كما أنه لا حوار بين الدولة ومواطنيها لا يثقون في وجودها.

ويأتى نموذج (٤) ليؤكد من جديد الفشل في إقامة علاقة حوارية يتواصل من خلالها طرفاها، ويتقاسمان معا المبادرة في إنتاج المعنى/الدلالة. فلا يبدو أى من طرفي المحاور - حتى في حالة حوار الذات مع نفسها - مستعدا للاقتراب من وجهة نظر الآخر وقيمه، والتخلي - في المقابل - عن بعض قناعاته التي لا تثبت أو تقوى عند معارضتها وانتقادها. غير أن الأمر لا يفسره فقط عدم الاستعداد، بل أيضا عدم القدرة على المواجهة أو المقاومة أو المواصله، عدم القدرة على التغير والتحول. فالذات التي ترفض الرشوة، رغم ما يساورها بالليل من رغبة في قبولها، ورغم ما تشكوه من عوز وحاجة - لا تستطيع - عبر الحوار - أن تحدد لمحاورها (أو لنفسها في جزء من هذا النموذج) ما إذا كان ما فعلته صحيحا أم خطأ:

(— فهل ما فعلته صحيحاً؟/ حتى لو كان خطأ فأنا لا أستطيع فعل غيره).
إنها لا تستطيع أن تفعل سوى شيء محدد حتى ولو كان خطأ من وجهة
النظر الأخرى، وهو ما قد يعنى أن الأمر لا يتعلق بالضرورة بالتمسك
بفضيلة الشرف فى حد ذاتها، وإنما يتعلق على الأرجح باختيار الذات الملازم
لكل ما هو شريف، حتى وإن أدين أو خطيء أو جرم: (تدان وأنت شريف ..
يتبرعون منك، ويطالبونك برد الشرف، وتثقل من عملك .. تثقل للأرشيف ..
لو كان خطأ فأنا لا أستطيع فعل غيره)؛ اختيار الذات الملازم للقناعة
والصبر والرضا: (قال لى: أنت ولد فقير/ قلت له: يا معالى الوزير يكفينى
باكو معسل بخمسين قرش وكوب قهوة صباحاً، وكوب شاي بعد العصر
وسندوتشان فول وطعمية). مثل هذه الاختيارات لا تمتلك الذات القدرة على
الدفاع عنها والمحاورة أو المحاججة من أجلها طويلاً (إذ سريعاً ما ينقطع
الحوار وترتد الذات إلى داخلها فى إحدى صور الخطاب المباشر)، حتى
لتبدو (أى الاختيارات والمواقف) نتاج ضعف الذات وعدم قدرتها على
المقاومة والمواجهة مع عالم قانونه القوة: (هل تصدق .. حتماً للقوة، لم
يحدث إلا ما تريده القوة). إنها تكفى وتقنع بالأمل والحلم: (وعشنا على
أمل .. أدركنا أن الحلم فقط هو الذى يمكن فيه أن ننشد الأجل والأفضل)،
كما ترضى بتساؤلات مستمرة، منقطعة عن أجوبتها غير طالبة لها ولا
منتظرة: (هل كان بإمكاننا فعل شيء آخر؟ هل كان بإمكان الواحد منا أن
يحمل سكيناً؟ وكم سكيناً تكفى؟ .. ما هى حدود المتاح؟ .. هل صرت من بلاد
غير هذا؟ وأى البلاد تشرد أبناءها؟ ولماذا بلا وطن أنا؟... أى الأوطان
يصلح لى؟ هل قامت قيامة العظماء، وصرنا نحن أبناء البطلة السوداء،
والمجاهرون بالخيانة هم نجوم الوقت؟). إن الذات — بتساؤلاتها — لا تسعى
إلى جواب، ولا تنتظره من أحد، حتى من ذاتها، وكأن التساؤلات مطروحة

على لا أحد، ومن ثم كثيرا ما تقع معظم تساؤلاتها خارج نطاق الحوار أو المحاورة، حيث تنسحب الذات بعيدا عن الحوار، لتسجل تساؤلاتها عبر خطاب مونولوجي مباشر: (هل كان بإمكاننا ؟.. هل كان ؟.. كم سكيننا ؟.. ما هي ؟.. هل صرت ؟.. أى البلاد ؟.. لماذا ؟.. أى الأوطان ؟..). كثيرا ما يلتبس (أى الخطاب المونولوجي المباشر) بالحوار ويتداخل معه، لسرعة انتقال الذات إليه دونما فاصل، بل قد تأتي العلامات الخطيئة (كالشرطة) خادعة: (— هل صرت من بلد غير هذا ؟..)، فتوهم أن الملفوظ جزء من الحوار: (قال لى بعد أن قام واقفا: عد إلى بلدك)، وهو (أى الملفوظ) ليس كذلك، فقد انقطع الحوار عند (بلدك)، واندفعت الذات فى خطاب مونولوجي مباشر، تقرر من خلاله وضعها أو واقعا تبرر به اختيارها أو موقفها أو عدم قدرتها على المقاومة والمواجهة والتواصل؛ تبرر به ضياع الوطن داخلها: (هل صرت من بلد غير هذا؟ وأى البلاد تشرد أبناءها؟ ولماذا بلا وطن أنا؟ صار معنى الوطن ملتبسا.. أى الأوطان يصلح لى ؟..).

ويقدم نموذج (٥) نمطا، كثيرا ما يتكرر داخل الرواية، من حوار الذات مع نفسها، حيث تتجه إليها بالخطاب، مستخدمة ضمير المخاطب، فيكون للذات — بذلك — تجليان أو نوعان من الحضور: الذات متكلمة والذات مخاطبة، وكثيرا ما تقف الذات المخاطبة مستمعة أو مستقبلة أو مرسلا إليها، لا تملك دورا فى مبادرة التلفظ (والمعنى)، وإن كانت لا تعدم أبدا القدرة على التلفظ والحضور، ولكن ليس كشريك إيجابى فى علاقة تخاطبية، فظهور صوت الذات مرة بالضمير: (يعطيك إحساسا بعدم الأهمية يبدو أنى أدمنت أن أكون مهما)، وأخرى بدونه: (تشرف على كل شيء حتى العطر [لا داعى للعطر]) — إنما يجسد مطلبا بمجرد الحضور تواجهه به الذات إحساسا بالضعف أو بعدم الأهمية أو بالاهتمام غير المرضي. تتلقى —

الذات المخاطبة — إذن — بشيء من السلبية أو الاستكانة إفضاءات الذات المتكلمة ومكاشفاتها وتساؤلاتها، تتلقى حقيقتها، بما قد يحمله الخطاب — فى هذه الحالة — من قسوة أو عنف أو فجاجة فيما يكشف عنه أو يعربه أو يفضحه، وهى (أى الذات الساردة). أكثر ما تكون فجاجة وعنفا عند مخاطبة ذاتها، مقارنة بمخاطباتها وحواراتها الأخرى (مع الشبيه/ المواطن، والأجنبى): (تحس أن روحك ضائعة ودماعك سينفجر من الصداغ الناتج عن عدم الفهم .. تحس أنك مهدر الشرف .. تصير كالميت فى يوم القيامة .. لا أنت وصلت إلى اللامبالاة كالتى تم فضحها ولم يعد عندها ما تبكى عليه، ولكنها قلقة من باب لزوم الشيء شيء كطين البرك رائحته ننته وهو جثة تحتك وتلبس جلدك ولكنك مستقيم تماما لهذه الحالة، مهدر الشرف والكرامة أنت تعرف .. وتسال نفسك: ما الحكاية؟ لماذا الجرى وراء الجوائز ومنذ متى أهتم بالجوائز..). تتلقى الذات أوصافا بالضياغ والمهانة والوضاعة وعدم الفهم والعجز.. إلخ، يخفف من حدتها تقديم بعضها بواسطة الفعل (تحس) القابل للتفاوت والاختلاف، وبواسطة حرف التشبيه (الكاف) الذى يقارب بين الأشياء دون أن يصل بها إلى حال الالتصاق التام أو التوحيد أو التماهى: (كالميت .. كالتى تم فضحها .. كطين البرك..)، ولا تبلغ الحدة أقصاها؛ لأن الذات تدرك من مخاطبتها (أو من نفسها) ضعفا وعدم قدرة على التحمل والمقاومة: (المقاومة بعيدة عنك تماما لا تكاد تلمحها).

وعندما تخاطب الذات ذاتها، فنادر ما يتقاسمان أو يتبادلان فعل التلفظ، كما يظهر فى نموذج (٦)، حيث تتحاور الذات الساردة مع ذاتها، وتقوم هى بنقل هذا الحوار باستخدام عبارتى (قال/ صرخ:، قلت:)، بعدهما ملفوظان لذات واحدة فى الصيغة المباشرة، أحدهما يرتد إلى ملفوظ متماه مع الذات الساردة (قلت:...)، والثانى لملفوظ منقسم عن الأول وغير منفصل

عنه، ويرد (أى الملفوظ الثانى) عبر وساطة المتلفظ الأول/ الذات الساردة. هذان الملفوظان يجسدان وجودين أو موقفين متعارضين للذات على الدوام، ينتهى الحوار أو ينقطع: (قلت له بحدة: اسكت)، ولا ينتهى التعارض أو الصراع، وبدوامه تصل الذات إلى حالة من الحيرة تفقدها وعيها بوجودها: (فصحوت من النوم وأنا فى حالة من حالات فقدان الذات والحيرة)، تقف الذات فى معارضة معلنة ومستمرة لذاتها، ووقوع الحوار داخل حلم — حلم داخل حلم حيث تمثل الرواية إلى منتصف الصفحة قبل الأخيرة واقعة حلمية: (.. فانتفضت واقفا فصحوت من نومي) — يزيد من حدة المعارضة ومن جرأة فى المواجهة؛ من جانب تلك الذات التى ينقل عنها ملفوظها (قال: ...)، حيث تعلن مواصلتها العمل فى تنظيم الجماهير، وتشكيل وعيها، ودفعها باتجاه حرب شعبية ضد تسلط الدولة، والطابور الخامس، والمنهزمين، والمبررين أى المثقفين الثوريين الذين انتهى بهم الحال إلى تبرير ما هو قائم، ومن بينهم الذات نفسها؛ وضد المنتفعين أيضا من المثقفين والمبدعين، وذلك إيمانا من الذات بالقوة ودورها فى تحقيق إرادة الشعب ومطالبه بالحرية والديمقراطية. تأتى المواجهة (عبر الحلم) — بما فى ذلك المواجهة مع النفس — من جانب الذات التى ينقل عنها، بينما تميل الذات الساردة إلى تجنب المواجهة عن طريق الحوار — كما تعلن هى على مستوى القول: (قلت له: يمكن بالحوار والجدل الوصول إلى آليات لتطوير النظام وإحراجه ودفعه بانتظام للتنازل للشعب عن مكاسب فى الحرية والديمقراطية)، ولكنها ما إن تبدأ فى الحوار، وتستمر فيه، حتى تبادر إلى إنهائه بشيء من العنف والحدة: (قلت له بحدة: اسكت..)، غير قادرة على احتمال الحوار ومواصلته طويلا، بمصارحاته ومواجهاته، وهو ما لا تحتمله كثيرا الذات التى ينقل عنها، حتى فى مواجهتها الحلمية، فهى — فى حوارها / مواجهتها —، تعتمد

إلى آليات تؤدي إلى تعطيله وعرقلته، وإلى إضعاف التواصل مع محاورها، مثل استخدام بعض العبارات استخداماً عاماً يحمل بعداً تهكمياً، كما يقيم مسافة بين المتحاورين: (يا رجل قوم روح .. يا عم الحاج .. يا مولانا).

(٣)

تطلب الذات الساردة ذاتها أو هويتها عبر الآخر وبواسطته، أياً كان هذا الآخر، حتى لو كان غريباً أو معارضاً أو معادياً، حتى ولو تجاهل — بدرجة ما — هويتها القومية، فهي لا تبدو دائماً أكثر أنساً بآخرها المماثل أو الشبيه، ولا تتمكن كثيراً من إخفاء اندفاعها في بحثها عن ذاتها نحو الآخر الأجنبي. إن الآخر بكل صورته يسكن وعى الذات، تصطنعه تخيلاً (من ذاتها) إن لم يتعين واقعاً. غير أن هذه الذات التي لا تطبق التطابق مع ذاتها، فإنها أيضاً لا تطبق الآخر مخالفاً أو معارضاً لها، غريباً أو منفصلاً عنها، لا تطبقه محاوراً لها، ففي الحوار صراع ومواجهة، وإنما تريد آخر محتقياً بها، معيناً لها على تحقيق وجودها ومكانتها، ليس مماثلاً لها أو شبيهاً بها، وليس معارضاً أو مخالفاً لها كذلك، ومن ثم فهي لم تغتن بآخرها المماثل الذي اصطنعت من نفسها، حيث أعادها إلى ذاتها، إلى تطابقها مع ذاتها، ولم يكن عوناً لها على ما تريد، بينما اندفعت نحو الآخر الأجنبي الذي حقق لها مرادها.

على هذا النحو تريد الذات الآخر، تريده محتقياً بها، معيناً لها، لا معارضاً ولا محاوراً أو مجادلاً، ومن ثم يكون الفشل في إقامة علاقة تواصلية تخاطبية حقيقية ومنفتحة، فلا تنشأ بينهما سوى علاقة تواصلية شكلية ضيقة ومحددة برغبات الذات وشروطها، تعد مظهراً لسلطة الذات في صياغة الآخر والعلاقة والمعنى والحقيقة. وليس الآخر المتحاور — في هذه الحالة — شريكاً أو مساعداً حقيقياً في إنتاج المعنى أو الحقيقة. إنه

فقط مدعو إلى تبرير الحقيقة كما تراها الذات، يكاد تصطنعه هي وتستدعيه وتحاوره وتنطقه، فالذات هي الماتحة للمعنى والحقيقة، لا العلاقة (التخاطبية) مع الآخر، مما يجعل الحوار - في الرواية - مجرد ادعاء، لا يملك القدرة على إقامة علاقة تواصلية تخاطبية حقيقية بين المتحاورين، وعلى تحقيق المواطنة بينهما (فيما يتعلق بالشبهين) حال الفشل في المحافظة على الرابطة بينهما كمتحاورين، والعجز - بالتالي - عن إنجاز الحوار ومواصلته، يجسده انقطاع قسرى وشبه فجائي للحوار، كما يجسده اليأس وفقدان الثقة وفقدان القدرة على المواجهة والتواصل. الحوار مجرد ادعاء بالتعددية (تعددية الوعي والصوت) وبالتواصل، يخفى وراءه خطاباً مونولوجياً وسلطوياً للذات، كما يخفى قصداً إلى الالتباس تنصلاً من المسؤولية تجاه المسرود (على نحو ما ظهر أيضاً في: التبادل بين الضمائر، تقنية الحلم).

هوامش سلطة الذات وبناء العالم السردى

(١) David. Carr (1986), Time, Narrative and History. (Indian University Press, Bloomington-Indiana polis, 1991), p. 58.

(٢) ميشيل فوكو، نظام الخطاب. ترجمة: محمد سبيلا. (دار التنوير، بيروت، ط ١. ١٩٨٤م)، ص ٩.

(٣) بارى هندسن، خطابات السلطة، من هوبز إلى فوكو. ترجمة: ميرفت ياقوت. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م)، ص ٢٦.

(٤) الزواوى بغورة، مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص ٢٣٦، ٢٣٧، ومن الجدير بالذكر أن مفهوم السلطة يحتل مكانا جوهريا فى فكر « فوكو»، حيث تصدى للطرح الكلاسيكى للسلطة، وسعى نحو اقتراح بديل جديد يستند إلى أن السلطة — فى مظاهرها المختلفة — ليست ملكية أو تملكا أو امتيازاً خاصاً، ليست جوهراً متجسداً فى ذات أو نظام أو مؤسسة، ولكنها ممارسة، استراتيجية، علاقة قوى. إنها الاستراتيجية، الآليات، الوسائل، الحيل التى بواسطتها تفعل القوى فعلها، أو هى نتاج مجموعة المواقع الاستراتيجية التى تشغلها الذات أو الطبقة.. إلخ. إن السلطة منتشرة، موزعة، مبعثرة، موجودة وحاضرة فى كل مكان، تتبلور فى أجهزة الدولة، القانون، الهيئات الاجتماعية.. إلخ، لكنها ليست معادلة لكل هذا ولا مساوية له، كما أن هذه الكيانات ليست مصدراً للسلطة. إنها (أى السلطة) تنتج ذاتها فى كل لحظة، فى ظل وجود مجموعة من علاقات القوى، ضمن استراتيجيات محددة، علاقات محايثة للمجال الذى تمارس فيه، قد تكون منسجمة أو متناقضة. وحيثما توجد السلطة توجد المقاومة والنضال ضد إرادة الإخضاع أو الهيمنة.

انظر فيما سبق:

- الزواوى بغورة، مفهوم الخطاب. ص ص ٢١٧ — ٢٦٥، وبخاصة ص ص ٢٣١ — ٢٤٦.

سالم يفوت، سلطة المعرفة، (دار الأمان، الرباط، ط ١؛ ٢٠٠٥م)،
ص ص ٧٥ - ٨٩.

(٥) سالم يفوت، سلطة المعرفة، ص ٩٤.

(٦) عبدالسلام بنعبد العالي، لعقلانية ساخرة. (دار توبقال للنشر، الدار
البيضاء، ط ١؛ ٢٠٠٤م)، ص ٤٥.

(٧) الزواوي بغوره، مفهوم الخطاب، ص ٢٣٨. ويشير «باري هندس»
إلى أن السلطة ينسب إليها دور تشكيل الذات، فالذات تأخذ صورتها
عبر عملية الإخضاع لسلطة مهيمنة أو مهيمنة، والذات المفكرة the
Subject - thinking ليست إلا الناتج الموضوعي، للسلطة،
فالسلطة تضعنا في صورة «هويات ذاتية» علينا ألا نغادرها كي
يمكن إخضاعنا للمراقبة، وبالتالي للتبعية. (خطابات السلطة. ص
٢١، ٢٢).

(٨) يتحدث «فوكو» عن مقاومة سلطة التشكيل الذاتي، أي وضع الفرد
في إطار هوية ذاتية معينة من أجل إخضاعه، حيث إن معرفة الفرد
لنفسه، والتي يشار إليها بالذاتية أو الهوية الذاتية، تجعله واقعا تحت
سيطرة ذلك التصور. (باري هندس، خطابات السلطة، ص ٢١).

(٩) Mary M. Talbot (1995), *Fictions at Work-Language and Social Practice in Fiction*. (Longman, London -
New York, 1995), p. 30.

(١٠) صلاح والي شاعر وروائي، صدر له العديد من الأعمال: فمن أعماله
الشعرية:

- تحولات في زمن السقوط (١٩٧٨). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- تداعيات العشق والغربة (١٩٨٨). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- من أين يأتي البحر (١٩٩١). دار الغد.

- الغواية (١٩٩٢). دار سعاد الصباح.

- الرؤيا والوطن (١٩٩٥). هيئة قصور الثقافة.

- تجليات حرف الصاد (٢٠٠٤). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ومن أعماله الروائية:

- نقيق الضفدع (١٩٨٨). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ليلة عاشوراء (١٩٩٢). دار الهلال.
- عائشة الخياطة (١٩٩٦). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- كائنات هشة لليل (٢٠٠٠). هيئة قصور الثقافة.
- الرعية (٢٠٠٢). اتحاد الكتاب.
- فتنة الأسر (٢٠٠٣). دار ميريت.
- الجميل الأخير (٢٠٠٤). دار البستان.
- ذنوب جميلة (٢٠٠٦). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- وله مسرحية شعرية:
- على باب كيسان - غيلان الدمشقي (١٩٩١). الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- (١١) يورجن هابرماس، المعرفة والمصلحة. ترجمة: حسن صقر. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠٢م)، ص. ١٤٦.
- (١٢) صحيح البخاري، حديث رقم ٢٢٣٢، موسوعة الحديث الشريف الكتب الستة على C. D، شركة صخر.
- (١٣) شعيب حليفى، «النص الموازى للرواية - استراتيجيات العنوان»، مجلة الكرمل. (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٤٦، ١٩٩٢م)، ص. ٨٩.
- (١٤) القرآن الكريم. البقرة: ٤٩، الأعراف: ١٤١، إبراهيم: ٦.
- (١٥) يرى «هيجل» بأن العبودية العاملة هي مصدر كل تقدم بشرى، ومنبع كل تطور تاريخى. فلما كان العبد غير راض عن وضعه، فإنه يبذل الجهود فى سبيل العمل على تغييره، وما نسميه باسم «التاريخ» هو فى الجانب الأكبر منه ثمرة لجهود العبيد الشاقة، ونتيجة لمساعدتهم الطويلة للحصول على الحرية الحقيقية.
- انظر: زكريا ابراهيم، هيجل أو المثالية المطلقة. (مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م)، ص. ٢٢٣ وما بعدها.
- (١٦) David Lodge, (1992), The Art of Fiction, (Penguin Books, U. S. A. 1994), P. 5.

- (١٧) هنري لوفيفر، «الدولة والسلطة»، ترجمة: حسن أحجيح. مجلة فكر ونقد. (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ١، ع ٢، أكتوبر ١٩٩٧م)، ص. ١٤٠.
- (١٨) بيير بورديو، الرمز والسلطة. ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي. (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢؛ ١٩٩٠م)، ص. ٥٢.
- (١٩) ميشيل فوكو، «تأويلية الذات»، ضمن كتاب: دروس ميشيل فوكو. ترجمة: محمد ميلاد. (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١؛ ١٩٩٤م)، ص. ٨٠.
- (٢٠) رولان بارت، «السلطة واللغة»، ترجمة: عبدالسلام بنعبد العالي مجلة فكر ونقد. (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ١، ع ٦، فبراير ١٩٩٩م)، ص. ١٣٥.
- (٢١) الكلام الأمر هو الكلام الذي يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا. فهو كلام معطى، لغته خاصة، بشكل سلطة ما، ويقتضى منا أن نعترف به دون السماح بالتصرف فيه أو تمثله باستعمال كلماتنا. فليس هناك استبدلات أو مغايرات أسلوبية حرة. فالمسافة بالنسبة له تظل ثابتة دائماً، إذ تظل بنيته ثابتة. وهو بذلك يشمل الكلام الدينى، السياسى، الأخلاقى، كلام الآباء والأساتذة والكبار - راجع فى ذلك: ميخائيل باختين، الخطاب الروائى. ترجمة: محمد برادة. (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ط ١؛ ١٩٨٧م)، ص. ١٠٨ وما بعدها.
- (٢٢) الزواوى بغورة، مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص. ٢٣٣.
- (٢٣) Thomas Docherty (1983), Reading (Absant) Character - Towards a Theory of Characterization in Fiction. (Clarendon Press, Oxford, 1st, 1983), P. 110.
- (٢٤) مارتن هيدجر، «مبدأ الهوية»، ترجمة: آمال أبى سليمان. مجلة العرب والفكر العالمى. (مركز الإنماء القومى، بيروت، ع ٤، خريف

١٩٨٨م)، ص ٣٥.

(٢٥) عبدالسلام بنعبد العالى، أسس الفكر الفلسفى المعاصر - مجاوزة الميتافيزيقيا. (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ٢٠٠٠م)، ص٩٢، ٩٣.

(٢٦) راجع فيما تعرضت له الذاتية أو الكوجيتو أو فلسفة الذاتية التى تأسست مع «ديكارت» - من انتقادات وعمليات زعزعة وتقويض ومجاوزة:

-عبدالسلام بنعبد العالى، أسس الفكر الفلسفى. ص ١٠٧ وما بعدها.

-صبرى حافظ، «رقش الذات لا كتابتها: تحولات الاستراتيجيات النصية فى السيرة الذاتية»، ألف - مجلة البلاغة المقارنة. (الجامعة الأمريكية، القاهرة، مج٢٢، ٢٠٠٢م)، ص١٢ - ١٨، وبخاصة ص ١٧، ١٨.

(٢٧) تذكر Anna De Fina أنه منذ ستينيات القرن العشرين تزايد التفكير فى دور التأثيرات الاجتماعية فى تشكيل الذاتية (وفى الهوية بطبيعة الحال)، وكيف أن الذاتية هى مجرد أثر للممارسات الاجتماعية والنشاطات الثقافية (فكر ما بعد البنيوية)؛ أو أن الذات هى نتاج للإيديولوجيا، إذ يصبح الأفراد نواتاً بفضل تجربتهم interpellation عبر الايديولوجيا (Althusser)؛ أو أن الممارسات الاجتماعية هى المسؤولة عن خلق نوات اجتماعية خاصة (Foucault)؛ أو أن تصور الفرد لذاته (أى هويته) إنما يتعلق بمقولات اجتماعية، إذ ينبع من معرفته بعضويته فى جماعة (أو جماعات) اجتماعية مع ما لهذه العضوية من قيمة ودلالة وجدانية (Tajfel):

-Anna. De Fina (2003), Identity in Narrative- A Study of Immigrant Discourse. (John Benjamins Publishing Company, Amsterdam - Philadelphia, 1st, 2003), P. 15,16.

(٢٨) -Anna. De Fina (2003), Identity in Narrative, P.16

- (٢٩) صبرى حافظ، «رقش الذات...»، ص ١٥.
- (٣٠) وليد الخشاب، «الإفلات من مؤسسات الهوية والثقافة - جورج شحادة مسافرا»، مجلة ألف - البلاغة المقارنة. (الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع ٢٠، ٢٠٠٠م)، ص ٥٥.
- (٣١) نورمان هولاند، «الوحدة، الهوية، النص، الذات»، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ - من الشكلائية إلى مابعد البنيوية. ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم. (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م)، ص ٢٣٦.
- (٣٢) ترفيتان ثودوروف، الشعرية. ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة. (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢؛ ١٩٩٠م)، ص ٥٧.
- (٣٣) انظر فى طبيعة الأحلام ووظائفها:
- سيجموند فرويد، محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى. ترجمة: أحمد عزت راجح. (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠م)، ص ١٣٠ وما بعدها.
- (٣٤) فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية. ترجمة: سعيد علوش. (مركز الإنماء القومى، بيروت، دت)، ص ٨٥.

المدائح النبوية في الشعر العربي

المدائح النبوية في الشعر العربي

لقد جذبت شخصية الرسول ﷺ قلوب الناس وعقولهم - شعراء وغير شعراء، صوفية وغير صوفية-، وتتوعد أنظارهم وتباينت حسب عقيدة كل شخص ومذهبه وثقافته: فمنهم من تحدث عن حسنه وجماله ووقف عند حد خلقته، ومنهم من تحدث عن خصاله وشمائله، وتجاوز وصف الخلقة إلى وصف الخلق، ومنهم من نظر إليه كنبى صاحب دعوة، ومنهم من تصور له حقيقة قديمة أزلية وهى ما تعرف بالحقيقة المحمدية، وقد يجمع الواحد منهم فى رؤيته للرسول بين بعض هذه الأنظار والرؤى، وقد يقتصر على جانب واحد منها، وما دام هذا البحث يعنى بالشعر على وجه الخصوص عند طائفة بعينها، فسوف يقتصر الأمر على تبيان تصورها من خلال ما خلفته من نصوص شعرية تدور حول شخصية الرسول، ولكن قبل الولوج إلى ذلك يتحتم الوقوف قليلاً عند تصورات الشعراء السابقين على العصر المملوكى باعتبارها إرهاصات مهمة لشعر صوفية ذلك العصر فيما يتعلق بالمسألة المعنية بالدراسة هنا.

وقد كانت البداية فى تلك القصائد التى فرضها الشعراء فى حياته (عليه الصلاة والسلام) مدحاً فيه، وثناء عليه، ومن أقدم ما مدح به قصيدة منسوبة لعمه "أبى طالب"^(١) - ت ٣ ق هـ - وهى قصيدة "ينكر أهل العلم بالشعر أكثرها"^(٢) كما يقول "ابن هشام"، ويؤكد هذا "ابن سلام" بقوله: "لقد زيد فيها وطولت، ولا أدرى أين منتهاها"^(٣).

وأبيات تلك القصيدة، وكذلك أبيات "أناس بن زعيم"^(٤) - ت ٩ هـ - و"قروة ابن مسيك"^(٥) - ت ١٥ هـ - لا تحمل فى تضاعيفها سوى فضيلة واحدة عامة أو أكثر طالما امتدح بها رجال كثيرون قبل النبى وبعده، وأما الأبيات المنسوبة ل"عبد الله ابن الزبير"^(٦) - ت هـ - فمشكوك فى صحتها.^(٧)

وبالنسبة لقصيدة "الأعشى"^(٨) - ت ١ ق هـ - التي يمدح فيها الرسول، فقد كانت بمثابة محاولة من الشاعر أراد بها التقرب من نبي الإسلام، ولم يكن فيها صادق النية في مدحه للرسول وآية ذلك أنه انصرف حين صرفته قريش، ولو كان صادقاً ما تحول^(٩)، فمدحه لم يكن إلا محاولة كسائر محاولات الشعراء الذين يتكسبون بالمديح.

وكذلك كانت قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير^(١٠) - ت ٢٦ هـ -، فهي قصيدة من قصائد المديح التي يمدح بها الرجال العظام المسيطرون، تغلب عليها عاطفتا الخوف والرجاء في المقاطع الخاصة بالعلاقة بين الشاعر والرسول، وتؤكد هذا الرأي الظروف التي واكبت إنشاء القصيدة^(١١)، "ففي ظل الإحساس المضطرب الذي اختلط فيه الإيقان بالهلاك (لوعيد الرسول له) بالرجاء في النجاة تولدت القصيدة"^(١٢)، فتوجه إلى المدينة وأنشدها للنبي، طالباً منه الصفح ومبايعاً له على الإسلام، "كعب" كان مشغولاً بالمصير الذي ينتظره خاصة بعد رفض قبيلته أن تجيره، فأحس بأن الأرض قد ضاقت عليه بما رحبت، وفي تلك اللحظات من حياته نفذ نور الإيمان إلى قلبه، فأعلن تسليم أمره لله (عز وجل) وأن لا شيء ينجيه من قدره. أما ما ورد في القصيدة من مديح للنبي، فيدور حول معان مألوفة في شعر المديح، والإسلامي منها قليل، وفي الوقت نفسه متوقع بعد أن صار "كعب" مسلماً، ولقد لقيت هذه القصيدة عناية لم تحظ بمثلاً قصيدة في تاريخ التراث العربي، وعدت من أنفس المدائح النبوية وأعلاها مقاماً، فاتجه إليها العلماء بالشروح المختلفة التي تتناولها من جهات متباينة نحوية ولغوية وبلاغية وصرفية وغير ذلك، كما اتجه إليها الشعراء من أصحاب الاتجاه الصوفي خاصة، فأحاطوها بضروب من النشاط الشعري، كالمعارضات (وغيرها)، ولا يكاد يخلو ديوان من دواوين الشعر الصوفي من الإشارة إلى قصيدة

"كعب" بوجه ما^(١٣) ولعل العناية بها والقداسة لها^(١٤) ترجعان فى المقام الأول إلى إعجاب الرسول بها. هذا الإعجاب الذى يمكن تفسيره فى ضوء الفكرة الجوهرية المبتوثة فى القصيدة والتى تتمثل فى إيمان الشاعر بالقدر وأمله فى العفو بعد توبته وإسلامه، ذلك دون التعسف فى تأويل هذا الإعجاب، وتأويل ما فى القصيدة تأويلاً رمزياً على طريقة الصوفية.^(١٥)

أما "كعب بن مالك الأنصارى" - ت ٥١ هـ -، وإن كان قد استخدم معانى وألفاظاً إسلامية جديدة فى مدحه للرسول. فإنه كان يركز على القيم التقليدية التى كان يدور فى فلكها فن المديح - آنذاك - بل وأكثر من هذا لم يستطع أن يتخيل الرسول خارج قبيلته^(١٦)، وأنه أصبح فرداً لا يخضع للتأثيرات الجماعية القبلية السائدة فى ذلك الوقت.

أما بالنسبة "لحسان بن ثابت" - ت ٤٠ هـ -، فقد كان "شعره تسجيلاً لحياة الرسول وغزواته وقد اعتمد عليه شراح السيرة فى تفسير ما غمض من تاريخ هذه الفترة"^(١٧)، ويُعد "أكثر شعراء الإسلام ورسوله الكريم، عاش يناضل عنه (فى صدق وإخلاص) أعداءه من قريش واليهود ومشركى العرب رامياً لهم بسهام مصمية"^(١٨).

"وقد مدح "حسان" الرسول (ورثاه) بمعان كثيرة منها الجاهلى القديم، ومنها الإسلامى المستحدث، وقد اتخذ مدحه للرسول صفة الفخر بالمسلمين جميعاً وخاصة الأنصار... والمعانى الجاهلية التى مدح "حسان" بها الرسول هى القيم التى يجلها العرب ويحترمونها كما استمر الإسلام يجلها ويحترمها مثل الدفاع عن الجار والذمار والكرم والشجاعة ونجدة الضعيف واحترام العهود، وكلها معان ردها "حسان" فى شعره الإسلامى، (أما المعانى الإسلامية فى مدحه للنبي فأولها) هذا الدين الجديد"^(١٩) بمبادئه وقيمه السلمية التى جاء يدعو الناس إليها، وهى معان مستوحاة من القرآن، ومن أقوال

الرسول وأفعاله وإقرارته، وثانيها: الحب العميق للنبي ولما يعدو إليه، والاستعداد التام للتضحية والفداء وفاءً لعرض النبي من خصومه الألداء، وثالثها: الإعجاب بما عليه من مكارم الخلق ومحاسن الخلقة.

وتتوزع هذه المعاني جميعها في اثنين وعشرين موضعاً من ديوانه تضمها سبعة وثمانون بيتاً من الشعر^(٢٠)، ولاشك أن هذا القدر يعد ضئيلاً في مدح الرسول وراثته من شاعر "كحسان" عاش على أيام النبي ملازماً له، مصاحباً إياه خاصة إذا علم أن "حسان" كان يعيد ويكرر ما يصف به الرسول من صفات وشمائل، كما نجد الإشارة إلى أن "حسان" لم يوف هذه المعاني حقها الذي تستحقه ولم يتقن في إبرازها كما ينبغي، بل مسها مساً خفيفاً فكانت إشارات سريعة خاطفة، ليس فيها ما يكشف عن الشخصية المحمدية، أو يبين جوانب عظمتها وتفرداها إلا القليل.

ولعل هذا يعود إلى أن "حسان" كان يحس بالعجز أمام شخصية عظيمة مثل الرسول أثنى عليه الله (تبارك وتعالى) في كتابه العزيز، أو قد يعود إلى هبوط شعره فنياً لعجزه عن الاهتداء إلى أسلوب فني جديد يلائم المرحلة الحضارية الجديدة، وهذا واضح بكل الوضوح في شعره الذي يدور حول الموضوعات الإسلامية إذ يخف أسلوبه ويفقد رضائته وتماسكه، ويصبح أقرب إلى نظم المعاني منه إلى التصوير الشعري^(٢١)، وهذا لا يقلل أبداً من الروح الديني لديه، أو من الصدق والإخلاص في مدائحه ومراثيه، فهي تتسم بذلك كله، ولكنها من حيث الصياغة الفنية تفتقد الكثير، وتتسم بالسطحية واللين إلى درجة تصل أحياناً حد الركاقة^(٢٢).

ومع هذا، فقد ترك "حسان" أثراً فيمن جاء بعده من الشعراء وخاصة الصوفية منهم سواء من حيث المشاعر الصادقة التي غلفت حبه العميق للنبي. والمبتوثة في مدائحه ومراثيه له (عليه الصلاة والسلام)، أو من حيث

استخدامه ألفاظاً وعبارات ستشيع فيما بعد في شعر المديح النبوى بل ويصير بعضها اصطلاحياً عند الصوفية، وذلك مثل: "رسول الرحمة الهادى" و"خبر البرية" و"خير من وطئ الحصى" و"المهتدى" و"بكر أمانة المبارك" و"النور المبارك" و"يارب فاجمعنا معاً ونبينا فى جنة الفردوس" و"صلى الإله ومن يطيف بعرشه والطيبون على المبارك أحمد" و"تبى الهدى والبر" و"كضياء البدر صورته" و"سيد الناس" و"مثل الهلال" و"العرش محمود وهذا محمد" و"يلوح كما لاح الصقيل المهند" و"طيبة" و"معهد" و"منير" و"منير الهادى" و"إمام" و"عفو عن الزلات" و"الطريقة" و"مع المصطفى أرجو باك جواره" و"جبينه مثل مصباح الدجى" (٢٣).

هكذا نشأ فى المديح النبوى، وقد اقتفى آثار رواه الأول الكثير من الشعراء والكتاب والخطباء، بل والمفسرون والمحدثون والقصاصون الوعاظ، فكانوا جميعاً يذكرون النبى بالثناء والتقدير والحب.

ويتطور هذا الفن، ويمتزج المدح للنبى والحب له بمدح آل البيت والحب لهم والعطف عليهم والشفقة لهم، ويتولد فى نفوس الكثيرين شعور عميق هو مزيج من الحب والحزن معاً نشأ من حرمان "على" من الخلافة، ثم قتله، ثم قتل ابنه "الحسين" من بعده، واضطهاد الأمويين لآل البيت، ثم غدر العباسيين بهم، وتضييق الخناق عليهم، وتعذيبهم لكل أنصارهم.

كل هذه الكوارث المتلاحقة جيلاً بعد جيل هزت القلوب وحركت المشاعر تجاههم بالود والحب، وتمكن ذلك من قلوب محبيهم، فصار كأنه ركن من أركان الدين لأنهم اعتقدوا أن حب آل البيت مظهر من مظاهر حبهم لله تعالى ولنبيه (عليه الصلاة والسلام)، وتوجد نصوص شعرية ونثرية كثيرة تعبر عن هذا وتوضحه، وتدل على الجمع بين مدح الرسول ومدح آل البيت، منها ما ورد فى شعر كل من: "أبى الأسود الدالى" (٢٤) -ت ٩٩هـ-، -

"عبدالله السهمي" (٢٥) - ت ١٠٧ هـ - "ابن الأحمر الأزدي" (٢٦) - ت ١٠٩ هـ - ،
 و"حرب بن المنذر" (٢٧) - ت ١١٢ هـ - ، و"الكميت ابن زيد" (٢٨) - ت ١٢٦ هـ -
 ، و"إبراهيم بن هرمة" (٢٩) - ت ١٥٠ هـ - ، و"السيد الحميري" (٣٠) -
 ت ١٧٣ هـ - ، و"منصور النمرى" (٣١) - ت ٢٣٥ هـ - ، و"دعل الخزاعي" (٣٢) -
 ت ٣٤٦ هـ - و"الشريف الرضى" (٣٣) - ت ٤٠٦ هـ - ، و"مهيार الديلمي" (٣٤) -
 - ت ٤٢٨ هـ - .

بيد أن ما جاء فى شعر هؤلاء الشعراء من مدح للنبي، أو "ذكر لبعض
 نعوته أو شيء من صفاته لم يكن مقصوداً بذاته، وإنما جاء ذكره عرضاً،
 وبقصد تفضيل الممدوح من الهاشمين بانتسابه إلى سيد المرسلين على غيره
 من الخلفاء أو الأئمة عباسيين كانوا أو أمويين" (٣٥).

فالجمع بين مدح آل البيت ومدح النبي كان لأسباب سياسية وإن
 اضطبغت بالصبغة الدينية شعوراً، أو هدفاً، "وأغلب الظن أن هذه الطريقة
 كانت مما سن الشيعة فى مختلف الأمصار الإسلامية، وسنرى كيف يعود
 المادحون، فيفردون النبي ﷺ بالثناء حين يسلمون من النزعات الحزبية" (٣٦).
 فمع اقتراب منتصف القرن السابع الهجرى "يصبح مدح الرسول
 وتمجيده والتوسل به إلى الله غرضاً قائماً بذاته لا يشاركه القصيدة شيء
 سواه" (٣٧).

وقد ساعدت مجموعة من العوامل على نضج هذا النوع من المديح
 وازدهاره منها: "اضطراب الحياة السياسية فى معظم الأحيان بسبب النزاع
 بين السلاطين والأمراء، وسوء الحياة الاجتماعية فى مختلف مظاهرها،
 وتدهور الأوضاع الاقتصادية لأسباب كثيرة، وجثوم الخطر على البلاد من
 قبل الأعداء الطامعين فى الشرق (والذى تمثل فى) الحروب الصليبية
 والتتارية" (٣٨).

وقبل هذا كله انتشار التصوف، وشيوع العاطفة الدينية بوجه عام كنتيجة لشدة إقبال الناس على الدين فهو ملجؤهم وملأذهم في مثل ظروفهم تلك، جميع هذه العوامل أدت إلى كثرة المدائح لصاحب هذا الدين الذي يلجأون إليه، يتشفعون به، ليدفعوا عن أنفسهم ما حل بهم، وأخذ الأدباء والشعراء منهم خاصة يعبرون عن ذلك في قصائدهم ومقطوعاتهم، كما أخذوا يدافعون عن تبنى هذا الدين الذي يهاجمه الأعداء، "قنظموا ما لا يُحصى من القصائد محرضين على الجهاد، واتخذوا من مديح المصطفى ﷺ أداة لهذا التحريض، وبسطوه ليناقدشوا الصليبيين واليهود في ديانتهم وما دخل عليهما من فساد وتحريف، وأطالوا في وصف نضاله هو وأصحابه ضد الشرك وطواغيته كي يشعلوا الحماسة في قلوب المسلمين لجهاد أعداء الدين الحنيف، كما أطالوا في بيان سيرته العطرة... وكأنما أرادوا أن يتخذوا من شخصيته الطاهرة ألوية يحارب المسلمون من ورائها"^(٣٩).

ويدوى المديح النبوى في مختلف الأمصار الإسلامية، ويجرى على السنة الكثير من الشعراء وخاصة الصوفية منهم "بحيث لا يقع الباحث على ديوان من دواوين الشعر المنسوبة إلى (هذه الفترة وما تلاها) حتى يجد فى أوله قصيدة فى مدح رسول الله (صلوات الله وسلامه عليه)"^(٤٠)، بل قلما يجد المرء شاعراً لم يشارك فى هذا اللون من المديح.

ولقد كان للصوفية اليد الطولى فى مدح النبى والثناء عليه والحب له، ويمكن القول إنهم أحبه حباً ملك على الأكثرية منهم قلوبهم وعقولهم، وتعلقوا به تعلقاً شديداً ووجدوا فى ذلك سعادتهم الغامرة؛ إذ هو نبى الإسلام، وصورته المثلّى، ومثله الرائع الذى لا يلحقه أى مثل إلا أن يتمسك بنوره وبقبس من ضيائه: مثل رفعه القرآن الكريم شعاراً نصب عين كل مسلم، لا يستمد منه تعاليم الإسلام التشريعية والتهديبية فحسب، بل أيضاً يستمد منه

سوارده الروحية الخالصة التي تصله بربه، وقد جعلهم ذلك يتتبعون كل ما قاله الرسول أو فعله أو أقره أو اتصف به من خلال وشيم، ليترسوموا شخصه العظيم في حياته وليصدقوا عن كل ما جاء به من أوامر ونواه شرعية، وليتحتذوه في حياتهم، وليتخذوا منه القدوة المثالية، ولينهلوا من معين حياته الروحية ما يعينهم على سلوك طريقهم الروحي.

والرسول عند الصوفية له طبيعتان: طبيعة بشرية وهي هيئته التي ظهر بها للناس في زمنه كمبلغ للرسالة، وطبيعة روحية وهي التي أفاضت على الوجود بنورها القديم الأزلي، وفاض كل شيء منها، وهي ما تُعرف بالحقيقة المحمدية، والذين دانوا منهم بهذه النظرية تركوا نتاجاً شعرياً ونثرياً حولها كما سيتضح بيانه فيما بعد.

أما الذين نظروا إلى النبي محمد من حيث طبيعته البشرية فإنهم - إلى قرب منتصف القرن السابع الهجري - لم يخلقوا شعراً حولها، وإنما جاءت أقوالهم نثراً يحمل في طياته أسمى آيات الحب للنبي والثناء عليه، والتغنى بفضائله وصفاته وشمائله ومعجزاته.

وتجدر الإشارة إلى أن "لا يجب أن يغيب عن أذهاننا التصوف وما له من الأثر الفعال في نشوء النبويات"^(٤١) وتطورها إبان تلك الفترة وما تلاها من فترات، بل إن الشعراء غير الصوفيين المادحين للرسول كانوا متأثرين بالتصوف وطرقه ورجاله، وخاصة بعد أن عمت موجة التصوف المجتمع كله، "وانتشرت طرقه انتشاراً عريضاً، وتغلغلت في أوساط الشعب والخاصة على السواء"^(٤٢)، فقد شغل الناس به على اختلاف طبقاتهم وبيئاتهم وأجناسهم، "الفقير والغني، والحاكم والمحكوم، والعالم والجاهل، والسني والشيعة، والمتفلسفون، كل أولئك قد تصوفوا، إما تصوفاً نظرياً، أو تصوفاً عملياً"^(٤٣)، أو تشبهوا بالصوفية لهدف أو لغرض ما.

ومن أوائل الذين مدحوا الرسول من صوفية العصر المملوكي "شرف الدين محمد البوصيري"^(٤٤) - ت ٦٩٥ هـ - وهذا الشاعر يعد أكبر الشعراء إبداعاً وإجادة في هذا الباب، فقد ترك ديواناً شعرياً استغرقت المدائح النبوية أكثره حيث بلغ مجموع أبياتها منه ما يربو على ألف وستمائة بيت اشتملت على وصف الرسول خلفاً وخلقاً قبل البعثة وبعدها، وعلى الحديث عن مولده ونشأته، وعن بعثته وغزواته، وعن أصحابه وجنده، وعن نبوته ومعجزاته وعن أمته وشفاعته لها، وعن معجزته الكبرى الخالدة: القرآن الكريم، وعن التوسل به والمناجاة معه الصلاة عليه.

وهذه هي المضامين الكبرى للمدائح النبوية - آنذاك - ولكن تتعدد تفاصيلها، وتتووع جزئياتها، وتختلف طرق تناولها ما بين شاعر وآخر حسب مذهبه الديني، أو اتجاهه الفكري، بل وتتووع عند الشاعر الواحد نفسه حسب تطوره الزمني والفني.

وهذا هو ما حدث تماماً بالنسبة "للبوصيري"، فهو كصوفي معتدل طبع مدائحه بالطابع الصوفي القريب من مذهب أهل السنة، والبعيد عن التأثيرات الشيعية والفلسفية وغيرها والتي تخالف مذهبه السني، وهو كشاعر تصقله التجارب مع مرور الزمن، لوحظ نضجه الذهني والوجداني في تلك المدائح، فأعاد صياغة الكثير من معانيها مرة بعد مرة، ولكنه كان يصوغها في كل مرة صياغة جميلة ويضعها في ثوب جديد، فتبدو للقارئ وكأنه لا عهد له بها من قبل.

وقد وقع الاختيار على قصيدة المسماة "الكواكب الدرية في مدح خير البرية" والمكناة "بالبردة" أو "البرأة" لتكون نموذجاً للاستشهاد والدراسة هنا، وذلك أكثر من سبب: الأول: أنها من أخريات مدائحه النبوية إن لم تكن الأخيرة منها إذ أبدعها في أخريات سني حياته وبعد عودته من رحلة الحج،

والسبب الثاني: وهو مترتب على الأول ونتيجة له، ويتمثل في كونها إحدى نماذج الشعر في العصر المملوكي، والسبب الثالث: فهو للأهمية القصوى التي حظيت بها هذه القصيدة في الأوساط الصوفية وغير الصوفية على السواء، أما السبب الرابع: فيتمثل في اشتغالها على معظم المضامين الخاصة بالمدائح النبوية عند الشاعر نفسه وعند غيره من الشعراء اللاحقين له.

وهذه القصيدة مائة واثنان وستون بيتاً يتصدرها النسب، ويليه التحذير من هوى النفس، ثم ذكر مجموعة من فضائل الرسول والثناء عليه، ثم الكلام عن مولده وما صاحبه من آيات، ثم الكلام عن معجزاته، ويخص معجزتي القرآن الكريم والإسراء والمعراج، ثم الكلام عن جهاد النبي وأصحابه في سبيل الدعوة، وأخيراً الاستغفار والتوسل والمناجاة والصلاة على النبي.

وقد تباينت الآراء حول النسب الذي افترضت به القصيدة، فمن قائل إن السبب يعود إلى حرص الشاعر على متابعة القدماء في افتتاح قصائدهم به^(٤٥) في حين يرى علماء آخرون أن النسب في القصيدة موجه للنبي^(٤٦) (عليه الصلاة والسلام)، ولكن يبدو أن الأمر خلاف ذلك، فلم يكن من عادة "البوصيري" أن يفتح مدائحه النبوية بهذا المطلع، ولم يشذ عن هذه القاعدة إلا في البردة، فلعل هناك سبباً آخر دفعه إلى ذلك، كما أن الأبيات لا تشير إلى أن النسب يمكن أن يكون موجهاً للنبي، فهي تتضمن كلاماً عن لوعات الوجد وتباريح العشق، وهيمان القلب الذي لا يفيق، ودمع العين الذي لا يتوقف، وسريان طيف المحبوبين وما يستتبعه من لذات مختلطة بالآلام، ولوم العاذل له في هواه العذري، ورد الشاعر على هذا العذل، وصم أذنه عن سماع النصيحة، بل وغض بصره عن الشيب الذي بدأ يسرى في رأسه، وهو أخلص ناصح لأنه أبلغ دليل على أن العمر أوشك أن ينقضي. كل هذه المعاني لا يمكن أن يكون موجهة للنبي، وإنما الأرجح أن تكون بمثابة نصح

من الشاعر للمجيبين أن يتحولوا من حبهم الفانى الذى يتمثل فى ذلك النوع من الحب الذى يتجهون به نحو محبوبات بعينهن، يتجرعون فيه الألم إلى جانب اللذة، ويعانون الكثير من تباريحه وتقلباته ثم انقضاء العمر فى اللهو واللعب إلى حب باق هو أعظم وأسمى حينما يتجه المحبون نحو النبى، والدليل على ذلك أنه انتقل من النسيب إلى وجوب استماع نصيح الناصح، وأن الشيب دافع إلى العمل بالنصح لولا أن النفس أماراة بالسوء، ومن هنا وجد الشاعر مجالاً للتحذير من هوى النفس، والجد فى كبح جماحها، فالخير كل الخير فى كسر شهوتها، وصرف هواها، يقول:

| | |
|---|--|
| إِنِّي اتَّهَمْتُ نَصِيحَ الشَّيْبِ فِي عَذْلِ | وَالشَّيْبُ أَبْعَدُ فِي نَصِيحٍ عَنِ التُّهَمِ |
| فَإِنْ أَمَارَتِي بِالسَّوِّ مَا اتَّعَظْتُ | مِنْ جَهْلَهَا بِنَذِيرِ الشَّيْبِ وَالْهَمِ |
| مَنْ لِي بِرَدِّ جَمَاحٍ مِنْ غَوَايَتِهَا | كَمَا يُرَدُّ جَمَاحُ الْخَيْلِ بِاللِّجَمِ |
| فَلَا تَرَمِ بِالْمَعَاصِي كَسَرَ شَهْوَتِهَا | إِنَّ الطَّعَامَ يَقْوَى شَهْوَةَ النَّهْمِ |
| وَالنَّفْسُ كَالطِّفْلِ إِنْ تَهْمَلُهُ شَبٌّ عَلَى | حُبِّ الرِّضَاعِ وَإِنْ تَقْطُمَهُ يَنْفَطِمِ |
| فَاصْرِفْ هَوَاهَا وَجَانِبِهَا أَنْ تَوَلِّيَهُ | إِنَّ الْهَوَى مَا تَوَلَّى يُضْنِمُ أَوْ يَصِمِ |

ويستمر الشاعر فى الكلام عن وجوب مراقبة النفس ومجاهدتها عن هواها وشهوتها، واتهامها كما يتهم الشيطان الخبيث حتى يبرأ الإنسان من كل دنس وغنى عن البيان أن هذه كلها معان صوفية، وتعد أصولاً فى بداية الطريق الروحى لأى سالك، يقول البوصيرى:

| | |
|--|--|
| وَرَاعِيهَا وَهِيَ فِي الْأَعْمَالِ سَائِمَةٌ | وَإِنْ هِيَ اسْتَحَلَّتِ الْمَرْغَى فَلَا تُسِيمِ |
| كَمْ حَسُنَتْ لَذَّةُ الْمَرْءِ قَاتِلَةً | مِنْ حَيْثُ لَمْ يَدْرِ أَنَّ السُّمَّ فِي الدَّسَمِ |
| وَإِخْشَ الدَّسَائِسَ مِنْ جَوْعٍ وَمِنْ شَبَعٍ | قَبِيرٌ مَخْمُصَةٌ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ |
| وَاسْتَفْرِغِ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنٍ قَدْ امْتَلَأَتْ | مِنْ الْمَحَارِمِ وَالزَّمِّ حَمِيَّةَ النَّدَمِ |
| وَخَالَفِ النَّفْسَ وَالشَّيْطَانَ وَاعْصِمَا | وَإِنْ هُمَا مُحَضَّاكَ النَّصِيحَ فَاتَّهِمِ |

ولا تُطِغَ مِنْهُمَا خَصْماً ولا حُكْماً فَأَنْتَ تَعْرِفُ كَيْدَ الْخَصْمِ وَالْحَكَمَ^(٤٨)
وكما انتقل الشاعر انتقالاً مستقيماً من النسيب إلى وجوب الاعتبار
بالشيب والانتصاح به، والكلام عن طبيعة النفس وضرورة مجاهدتها، انتقل
كذلك انتقالاً طبيعياً إلى مدح الرسول، ذلك أنه اتهم نفسه بأنه ينصح غيره،
ولكنه لا ينتصح ويأمر بالخير ولا ياتمر به، ويترك النوافل ولا يتزود بها،
وفي هذا كله ظلم لسنة الرسول الذي أوضح أنه من الذنوب أن يأمر الإنس
غيره بالمعروف ولا يفعله هو، كما أن ترك النوافل التي هي تنمة للتقصير
الذي قد يحدث في أداء الفروض ونقصان ثوابها يعني عدم الاقتداء بالرسول
الذي أدام قيام الليل حتى تورمت قدماء تهجداً وعبادة وشكراً لربه، وقد غفر
له ما تقدم من ذنبه وما تأخر.

استغفرُ الله من قولٍ بلا عملٍ لقد نسيْتُ بهِ نَسْلاً لذي عُقْمٍ
أمرُكَ الخيرَ لكنَّ ما ائتمرتُ بهِ وما استقمْتُ فما قولِي لَكَ استقمِ
ولا تزودتُ قبلَ الموتِ ناقلةً ولم أصلُ سوى فرضٍ ولم أصمِ
ظلمتُ سنةً من أحيَا الظُّلَمَ إليَّ أن اشتكتُ قِدماءَ الضُّرِّ مَنْ ورمَ^(٤٩)

وهذا البيت الأخير تخلص للشروع في المقصود، وهو مدح النبي
(عليه الصلاة والسلام)، ولم يشرع فيه إلا بعد الوعظ والاستغفار والندم، فلما
كان قد أخبر عن نفسه ما أخبر من كثرة التفريط حكم بأنه ظلم سنة الرسول؛
لأنه جار فيها ووضعها في غير موضعها الذي تستحقه من حيث التمسك بها،
والعمل بمقتضاها، ففي هذا البيت مزيد من التقرير لنفسه فكأنه يقول لها: ما
بالك في هذا التقصير وعدم الاقتداء بالنبي في كثرة عبادته، وغلبة طاعته،
ولهذا اختار هذه الصفة من بين صفاته.

ويتبع: البوصيري "هذه الصفة بأخرى، وهي إيثار النبي للجوع،
وزهده في الدنيا بأسرها، فقد كان يشد أحشاءه من السغب، ولم يكن ذلك فقراً

من المال، إذ راودته جبال الذهب فاستعصم، وأغرض عنها إعراضاً شديداً،
 علماً منه بأن ما عند الله خير وأبقى، وقد أكدت ضرورته زهده فيها، لأن
 الإعراض عن الشيء وقلة الرغبة فيه مع شدة الحاجة إليه دليل قاطع على
 الزهد فيه، يقول الشاعر:

وشد من سغب أحشاءه وطوى تحت الحجارة كشحاً مُتَرَفَ الأدم
 ورواة الجبال الشَّم من ذهب عن نفسه فأراها أيماً شَمَم
 وأكدت زهده فيها ضرورتها إن الضرورة لا تعدو على العَصَم^(٥٠)

و"البوصيري" إذ يشير إلى تهجد الرسول في عبادته، وزهده في الدنيا
 وترفعه عنها، إنما يؤكد أصليين مهمين من أصول الطريق عند الصوفية
 الذين يتعلقون بالرسول تعلقاً شديداً، ويتخذونه مثلهم الأعلى في كل ما يصدر
 عنه.

ويستمر الشاعر في إظهار إعجابه الذي لا حد له بالرسول، فيذكر أنه
 أشرف أهل الدنيا والآخرة سواء كانوا من الإنس أو من الجن، ومن العرب
 أو من العجم، إنه نبينا الأمر الناهي عن الله تعالى، ولا أحد أصدق منه (عليه
 الصلاة والسلام) في الأمر والنهي؛ لأنه مبلغ عن ربه، ولذا فهو أصدق
 الناس في الخبر، وهو الحبيب المرجو للشفاعة يوم القيامة، والداعى إلى
 سبيل الله، فالمجيبون له، والمستمسكون بما دعا إليه مستمسكون بحبل غير
 منقصم.

محمَّد سيّد الكونين والنقل — بين والفريقين من عُرْبٍ ومن عَجَم
 نبيُّنا الأمر الناهي فلا أحد — أبر في قول "لا" منه ولا "نعم"
 هو الحبيب الذي تُرجى شفاعته لكل هول من الأهوال مقتحم
 دعا إلى الله فالمستمسكون به — مستمسكون بحبل غير منقصم^(٥١)

ولما كان الرسول سيد أهل الدنيا والآخرة، فقد اجتمع فيه ما تفرق فيهم من حسن الخلق والخلق، ولا يساويه أحد منهم حتى الأنبياء، وليس هذا تنقيصاً من شأنهم، فالأنبياء متصوفون بالحسن في الخلقة والخلق، والرسول محمد متصف بالأحسن فيهما، وهم لم يقاربوه في علمه وكرمه، ولا في غيرهما؛ لأنهم أتوا من ذلك، وبقيت بقية، فأوتى هو بما تفرق فيهم، وبالبقية الباقية، فكانهم آخذون بعضاً من بحر علمه، وبعضاً من ديم كرمه، وثابتون عنده (عليه الصلاة والسلام) في العلم والحكم عند الحد لهم من ذلك فلا يتجاوزونه، وأما هو ﷺ فلم يزل يترقى بعد ذلك، فنهاية مراتبهم في العلم والحكم بداية ما أوتي الرسول منهما، فوقوفهم لديه كوقوف ذي الغاية عند بداية غيره، يقول البوصيري:

فاق النبيين في خلق وفي خلق ولم يدانوه في علم ولا كرم
وكلهم من رسول الله ملتبس
وواقفون لدينه عند حدهم من نقطة العلم أو من شكلة الحكم^(٥٢)

وجدير بالذكر أن "أثر العصر الذي كان يعيش فيه الشاعر واضح جلي في هذا المدح الحريص على وضع الرسول فوق طبقة الرسل أجمعين"^(٥٣) "ولا يذهب بنا الظن أننا ننكر ذلك، أو نحاول إنكاره فهذه قضية تثبت عقلاً واستنباطاً حتى وإن لم يقررها نص من كتاب أو سنة...، وما أظن إلحاح الشعراء عليها في ذلك العصر إلا ثمرة من ثمار الجدل الديني (الناج عن الحروب) والذي كان يموج به المجتمع - آنذاك - ولم تكن المدائح النبوية إلا تأكيداً لهذه القضية وإلحاحاً عليها"^(٥٤).

ويواصل "البوصيري" حديثه فيؤكد أن الرسول قد فاق الناس جميعاً، لأن صفاته الباطنية والظاهرية قد كملت وتمت، إذ خلقه الله في أتم خلقة وأكمل خلق، ثم اختاره حبیباً فالرسول إذن منزّه عن شريك في محاسنه سواء

من حيث صورته أو من حيث معناه، فجوهر الحسن فيه غير منقسم، وهذا لا يوهم أحداً من شمول الرسول لصفات الألوهية، فالشاعر لا يعتقد فيه ولا غيره من المسلمين ما يعتقد النصارى في عيسى من الألوهية، فمحمد (عليه الصلاة والسلام) بشر يُمدح بما شاء المرء أن يمتدحه به بشرط مراعاة الحكمة في ذلك، وألا يؤتى بما لا يليق به. فإذا روعى هذان الشرطان سُمح للمادح أن ينسب للنبي ما شاء من الصفات بما يدل على علو الشرف وعظم القدر، فإن فضل الرسول ليس له حد فيفصح عنه أي ناطق بلسان، وعجز الألسنة عن التعبير في إحصاء فضائل الرسول وشمائله نتيجة لعجز العقول عن إدراك حقيقته ومعناه، فأى إنسان غير عاجز لا يستطيع أن يبصر ذلك سواء في حالة القرب أو في حالة البعد، لأن الرسول كالشمس لا يحاط بكنهه وحقيقته في الحالتين. إذن فلا يدرك أحد في الدنيا حقيقته، ولا حتى أولئك الذين يرونه في نومهم، لأنهم يرونه بحسب طاقة كل واحد منهم، وليس بحسب حقيقته هو، إذ لا يستطيع ذلك أحد كائناً من كان. يقول "البوصيري":

| | |
|--|---|
| فهُوَ الَّذِي تَمَّ مَعْنَاهُ وَصُورُهُ | ثُمَّ اصْطَفَاهُ حَبِيباً بَارِئُ النَّسَمِ |
| مَنْزَعٌ عَنْ شَرِيكِ فِي مُحَاسِنِهِ | فَجَوْهَرُ الْحَسَنِ فِيهِ غَيْرُ مَنْقَسِمِ |
| دَعَا مَا ادَّعَتْهُ النَّصَارَى فِي نَبِيِّهِمْ | وَاحْكُمْ يَمَا شئتَ مُحَافِئِهِ وَاحْتَكُمْ |
| وَأَنْسَبْ إِلَى ذَاتِهِ مَا شئتَ مِنْ شَرَفٍ | وَأَنْسَبْ إِلَى قَدْرِهِ مَا شئتَ مِنْ عِظَمِ |
| فَإِنْ فَضَلَ رَسُولِ اللَّهِ لَيْسَ لَهُ | حَدٌّ فَيَعْرَبُ عَنْهُ نَاطِقٌ بِقَمِ |
| أَعْيَا الْوَرَى فَهُمْ مَعْنَاهُ فَلَيْسَ يُرَى | فِي الْقُرْبِ وَالْبَعْدِ فِيهِ غَيْرُ مَنْفَحَمِ |
| كَالشَّمْسِ تَظْهَرُ لِلْعَيْنَيْنِ مِنْ بَعْدِ | صَغِيرَةٌ وَتَكُلُّ الطَّرْفَ مِنْ أَمَمِ |
| وَكَيْفَ يَدْرِكُ فَنَى الدُّنْيَا حَقِيقَتَهُ | قَبُومٌ نِيَامٌ تَسْلُوا عَنْهُ بِالْحَلَمِ ^(٥٥) |

وهذا البيت الأخير رد مفحم على ما أشاعه الناس بكثرة - إيان عصر

الشاعر وما تلاه - من رؤية الرسول والتحدث معه في نومهم، ووصفهم ذلك

فى يقظتهم، وعلى الرغم من أن فهم حقيقة الرسول ومعناه أعياء الورى إلا أنه قد وجب عليهم أن يعلموا أن الرسول بشر لا إله ولا ملك، وأنه خير مخلوقات الله كلهم، وما أحسن صورته التى زادها خلقه حسناً، فاشتمل على الحسن جميعه، وكان كالزهر والبدر من حيث الخلقة، وكالبحر والذهر من حيث الخلق، يقول "البوصيرى":

فمبلغ العلم فيه أنه بشرٌ وأنه خيرُ خلق الله كلهم
أكرم بخلق نبي زانه خلقاً بالحسن مشتمل بالبشر متسم
كالزهر فى ترف والبدر فى شرف والبحر فى كرم والذهر فى همم^(٥٦)

وينتقل الشاعر بعد ذلك ليتحدث عن مولد النبى وما صاحبه من آيات، فقد أظهرت وكشفت عن خلوص عنصره بما لا ينبغى فى النسب، فيا طيب المفتتح والمختتم منه!، وحدثت يوم مولده من هذه الآيات ما تدل على كونها دلائل قاطعة على علو شأنه، وعظم مقامه، منها ما حدث للفرس من نزول البؤس والنقم بأرضهم، إذ تصدع إيوان كسرى وصاحبه تشتيت لهم وتفرق لكلماتهم، وخمدت النار التى كانوا يعبدونها وتوقفت مياه نهر الفرات عن الجريان، وغاصت بحيرة "ساوة" وعاد وادوها عطشى مغتاضين، وصار ما بالنار التى خمدت تلك الليلة كأنه الماء فى بلله، وما بالماء - حينئذ - كأنه النار فى ضرم، فكان ما بالنار وما بالماء انتقل للآخر من الحزن الذى عم بأرض فارس

أبان مولده عن طيب عنصره يا طيب مبداً منه ومختتم
يوم تغرس فيه الفرس أنهم قد أنذروا بحلول البؤس والنقم
وبات إيوان كسرى وهو منصدع كشملى أصحاب كسرى غير ملتئم
والنار خامدة الأتفاس من أسف عليه والنهر ساهى العين من سدم
وساء ساوة أن غاضت بحيرتها ورد وادها بالغيط حين ظمى

كَانَ بِالنَّارِ مَا بِالمَاءِ مِنْ بَلٍّ حَزَنًا وَبِالمَاءِ مَا بِالنَّارِ مِنْ ضَرَمٍ^(٥٧)

وقد هتفت الجن المؤمنة يوم مولده، إذ بدت أنوار الملائكة ساطعة احتفالاً بقدومه، لكن الكفار عموا عن رؤية المعنى فى تلك الأنوار، وصموا عن سماع الكلم فى ذاك الهتف، فجحدوا نبوته، وقد علموا حقيقة الأمر من كهانهم بأنه ولد رسول سيأتى بدين يذهب بدينهم، ولم يعتبروا بما أبصروه من تساقط الشهب من السماء، وتساقط أصنامهم على الأرض، ولم يكن لهم بذلك عهد، ولم تزل الشهب تنقض على الشياطين واحداً تلو الآخر فيما بين السماء والأرض فيعودون خاسرين منهزمين كأصحاب الفيل الذين تساقطت عليهم حجارة سجيل، وككفار العرب الذين رماهم الرسول بالحصى فى غزواته معهم، يقول "البوصيرى":

| | |
|--------------------------------|---|
| والجن تهتف والأنوار ساطعة | والحق يظهر من معنى ومن كلم |
| عموا وصموا فأعلان البشائر لم | تسمع وبارقة الإنذار لم تسمع |
| من بعد ما أخبر الأقوام كاهنهم | بأن دينهم المعوج لهم يقم |
| وبعد ما عاينوا فى الأفق من شهب | منقضة وفق ما فى الأرض من صنم |
| حتى غدا عن طريق الوحي منهزم | من الشياطين يقفوا إثر منهزم |
| كانهم هرباً أبطال أبرهة أو | عسكر بالحصى من راحتيه رمي ^(٥٨) |

وإن هذا الحصى الذى رماه الرسول ونبذه فى وجوه الكفار سبح فى راحتيه قبل نبذه له كنبذ يونس (عليه السلام) من بطن الحوت بعد تسبيحه لله تعالى، فكلاهما معجزة، وكان حديث الشاعر عن تسبيح الحصى فى كفى النبی بداية للحديث عن معجزاته، فمنها كذلك: مجئ الأشجار خاضعة إليه عند دعوته لها، وسير الغمامة فى أى مكان سار فيه لتقيه حر الشمس عند الهجير، وانشقاق القمر له الذى شابه انشقاق قلبه، وحوم الحمام ونسج العنكبوت على الغار، وعمى الكفار عن رؤيته (عليه الصلاة والسلام)، وعن

أبى بكر فى هجرتهم إلى "يثرب"، ومنها كذلك كثيرة إبراء راحته الشريفة
للمرضى، وشفائها لعقد الجنون، وهطول الأمطار بغزارة فى السنة الشهباء
فكان الماء فى البطاح كسبيب من البحر أو كسيل من السد

| | |
|--|---|
| نَبَذَا بِهِ بَعْدَ تَسْبِيحِ بَيْطُنِيهِمَا | نَبَذَ الْمَسْبُوحَ مِنْ أَحْشَاءِ مُلْتَقِمِ |
| جَاءَتْ لَدَعْوَتِهِ الْأَشْجَارُ سَاجِدَةً | تَمْشِي إِلَيْهِ عَلَى سَاقٍ بِلَا قَدَمِ |
| مِثْلَ الْغَمَامَةِ أَنَّى سَارَ سَائِرَةٌ | تَقِيهِ حَرًّا وَطَيْسَ الْهَجِيرِ حَمِي |
| أَقْسَمْتُ بِالْقَمَرِ الْمُنْشَقِّ إِنَّ لَّهْ | مِنْ قَلْبِهِ نَسَبَةً مَبْرُورَةَ الْقَسَمِ |
| وَمَا حَوَى الْغَارُ مِنْ خَيْرٍ وَمِنْ كَرَمٍ | وَكُلُّ طَرَفٍ مِنَ الْكُفَّارِ عَنْهُ عَمِي |
| فَالصَّدَقُ فِي الْغَارِ وَالصَّدِيقُ لَمْ يَرِمَا | وَهُمْ يَقُولُونَ مَا بِالْغَارِ مِنْ أَرِمِ |
| ظَلُّوا الْحَمَامَ وَظَنُّوا الْعَنْكَبُوتَ عَلَى | خَيْرِ الْبَرِيَّةِ لَمْ تَنْسُجْ وَلَمْ تَحْمِ |
| كَمْ أَبْرَأَتْ وَصِيًّا بِالْمَسِّ رَاحَتُهُ | وَأَطْلَقَتْ أَرْبَا مِنْ رِبْقَةِ اللَّمَمِ |
| وَأَحْيَتِ السَّنَةَ الشَّهْبَاءَ دَعْوَتُهُ | حَتَّى حَكَتْ غَرَةً فِي الْأَعْصَرِ الدُّهَمِ |
| بِعَارِضٍ جَادٍ أَوْ خَلَّتِ الْبَطَاحُ بِهَا | سَيْبٌ مِنَ الْيَمِّ أَوْ سَيْلٌ مِنَ الْعَرَمِ ^(٥٩) |

وتجدر الإشارة إلى أن تركيز "البوصيرى" على إبراز مثل هذه
المعجزات المادية للرسول "إنما كان صدى من أصداء الجدل الدينى السائد -
آنذاك- فأغلب الظن أن النصارى كانوا يعددون ما أجراه الله سبحانه من
معجزات على يد عيسى من إحياء الموتى وإبراء الأكمه والأبرص، وأن
اليهود كانوا يعددون ما وهبه الله لموسى من معجزات فى عصاه، وكان على
المسلمين أن يقابلوا هذا بالمثل، فلم يكن لهم مندوحة عن التركيز على الجانب
المادى من معجزات الرسول (صلى الله عليه وسلم) فكأنهم أرادوا أن يبينوا
للمنصارى واليهود أن رسول الله كان له من المعجزات المادية ما يضاهى
معجزات عيسى وموسى، ثم ينفرد بعد ذلك بالمعجزة الخالدة الباقية ألا وهى
القرآن الكريم"^(٦٠).

ويواصل البوصيرى حديثه فيؤكد للمعاند أو الجاحد لمعجزات الرسول أنها قد ظهرت ظهوراً تاماً كظهور نار القرى فوق جبل شامخ، فليدعه فى ذكرها وترديدها نظاماً، ويستمر فى حديثه عن المعجزات الدالة على نبوته (عليه الصلاة والسلام) والتي منها المعجزة الباهرة: القرآن الكريم، آياته آيات حق من عند الله (عز وجل)، محدثة بألفاظها قديمة بمعانيها، غير مقترنة بزمان معين، وقد فاقت معجزات النبيين قبل نبينا؛ لأن معجزاتهم لم تدم لكونها ظهرت لهم حين التحدى فقط، بينما معجزة القرآن باقية دائمة أبداً إلى يوم القيامة، وآياته محكمات فى الذروة العليا من البلاغة والفصاحة، يعجز البشر والجن عن الإتيان بمثها، فيها ما يبغى أى إنسان من الحكم والعظات، هادمة لأية شبهة يطلقها أى كافر، فما حوربت إلا عاد أعدى الأعدى لها مستسلماً منقاداً، وما عورضت إلا عاد معارضها عاجزاً مهزوماً لبلاغتها المعجزة ومعانيها اللانهائية التى تشبه موج البحر فى مدده وكثرته، وتزيد على جوهرة فى الحسن والقدر

دعنى ووصفى آيات له ظهرت
آيات حق من الرحمن محدثة
لم تقترن بزمان وهى تخبرنا
دامت لدينا ففاقت كل معجزة
محكمات فما تبقين من شبه
ما حوربت قط إلا عاد من حرب
ردت بلاغتها دغوى معارضها
لها معان كموج البحر فى مدد
ظهور نار القرى لبلا على علم
قديمة صفة الموصوف بالقيم
عن المعاد وعن عاد وعن إرم
من النبيين إذ جاءت ولم تسلم
لذى شقاق وما تبغين من حكم
أعدى الأعدى إليها ملفى السلم
رد الغيور يد الجاني عن الحرم
وفوق جوهرة فى الحسن والقيم^(٦١)

ولأن معانى آيات القرآن كذلك، فعجائبها لا تعد ولا تحصى، ولا توصف بالملل مع الإكثار من ترديدها لحسنها، فقارئها لا يمجه، بل تقر

عيناه بقراءة ألفاظها، ويقصد معانيها، ومن يفعل ذلك فقد فاز بما يوصله إلى الله تعالى فهي تشفع لقارثيها فتبيض وجوههم بعدما كانت مسودة من الذنوب كأنها ماء الحوض الذي يصب على وجوه العصاة المسودة بعد مجيئهم من النار ليدخلوا الجنة وليس عجباً أن ينكرها كافر حائق، فما دفعه إلى ذلك إلا الحسد الذي يملأ قلبه فأظهر الجهل رغم علمه بأنها حق، فقد تتكرر العين لرمدها ضوء الشمس، وينكر الفم لسقمه طعم الماء. يقول "البوصيري":

| | |
|---|--|
| فَمَا تُعَدُّ وَلَا تُحْصَى عَجَائِبُهَا | وَلَا تُسَامُ عَلَى الْإِكْثَارِ بِالسُّأَمِ |
| قَرَّتْ بِهَا عَيْنُ قَارِيهَا فَقُلْتُ لَهَا | لَقَدْ ظَفَرْتَ بِحَبْلِ اللَّهِ فَاعْتَصِمِ |
| كَأَنَّهَا الْحَوْضُ تَبْيِضُ الْوَجْوهَ بِهِ | مِنَ الْعَصَاةِ وَقَدْ جَاعَوْه كَالْحُمَمِ |
| لَا تَعْجِبْنَ لِحَسْوِدٍ رَاحَ يَنْكُرُهَا | تَجَاهُلًا وَهُوَ عَيْنُ الْحَائِقِ الْفَهْمِ |
| قَدْ تَكَرَّرَ الْعَيْنُ ضَوْءَ الشَّمْسِ مِنْ رَمَدٍ | وَيَنْكُرُ الْفَمُ طَعْمَ الْمَاءِ مِنْ سَقَمٍ ^(٦٣) |

ويتحدث "البوصيري" عن معجزة الإسراء والمعراج، ويتوجه بالخطاب إلى الرسول ويمدحه بأنه خير من قصده العافون، وأنه من أكبر الآيات للمعتبر، والنعمة العظمى لمن أراد النجاة في الدنيا والآخرة، ثم ينتقل الشاعر للحديث عن هذه المعجزة، إذ أسرى بالرسول ليلاً من حرم مكة إلى حرم بيت المقدس كما يسرى البدر في ليل شديد الظلمة، وقدمته جميع الأنبياء والرسل في موكب كان فيه صاحب العلم، وهو يجتاز السموات السبع إلى أن صعد إلى مقام القرب، فلم يترك في تلك غاية من القرب لأحد، ونودي من قبل الله تعالى نداء مصحوباً برفع شأنه إلى ما لم يصله أحد غيره، ونال منزلة بقبر ما بين قاب قوسين أو أدنى، وحاز كل فخار واجتاز كل مقام، وعظم ذلك، فجل مقدار ما ولاه ربه من الرتب العظيمة، وعز إدراك ما أنعم به عليه من النعم الجليلة، يقول الشاعر:

يَا خَيْرَ مَنْ يَمَّمُ الْعَافُونَ سَاحَتَهُ سَعِيًّا وَفَوْقَ مَتُونِ الْأَيْنِقِ الرُّسْمِ

وَمَنْ هُوَ الْآيَةُ الْكُبْرَى لِمَعْتَبِرٍ
سَرِيَتْ مِنْ حَرَمٍ لَيْلًا إِلَى حَرَمٍ
وَبِتُّ تَرْقَى إِلَى أَنْ نِلْتَ مَنْزِلَةً
وَقَدَمْتِكِ جَمِيعُ الْأَنْبِيَاءِ بِهَا
وَأَنْتِ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ بِهِمْ
حَتَّى إِذَا لَمْ تَدْعِ شَأوًا لِمُسْتَبَقٍ
خَفَضْتَ كُلَّ مَقَامٍ بِالْإِضَافَةِ إِذْ
كَيْمَا تَفُوزَ بِوَصْلِ أَى مُسْتَتَرٍ
فَحَرَتْ كُلُّ فَخَارٍ غَيْرَ مُشْتَرَكٍ
وَجَلُّ مَقْدَارُ مَا وَلَّيْتَ مِنْ رُتَبٍ
وَمَنْ هُوَ النِّعْمَةُ الْعَظْمَى لِمُغْتَنِمٍ
كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلُمِ
مَنْ قَابَ قَوْسَيْنِ لَمْ تُثْرَكَ وَلَمْ تُرَمِ
وَالرَّسْلُ تَقْدِيمَ مَخْدُومٍ عَلَى خَدَمٍ
فِي مُوَكَّبٍ كُنْتَ فِيهِ صَنَاحِبَ الْعَلَمِ
مَنْ الدُّنُو وَلَا مَرْقَى لِمُسْتَتِمٍ
تُودِيَتْ بِالرَّفْعِ مِثْلَ الْمَفْرَدِ الْعَلَمِ
عَنِ الْعَيُونِ وَسِرٌّ أَى مُكْتَتَمٍ
وَجَزَتْ كُلُّ مَقَامٍ غَيْرَ مُزْدَحِمٍ
وَعَزَّ إِبْرَاكُ مَا أُولِيَتْ مِنْ نِعَمٍ (١٣)

وينقل "البوصيرى" للحديث عن جهاد النبى وأصحابه ضد الكفار الذين
أفزعوا قلوبهم أنباء بعثته كما تفرع زارة الأسد غفلاً من الغنم، فما زال
يقاثلهم فى كل معترك حتى تركهم قتلى من الطعن، وصارت لحومهم معدة
لأكل الطيور والسباع وتمر عليهم الليالى، ولا يدرون عددها لشدة ما دخل
فى قلوبهم من الفزع بسبب جهاد الرسول وأصحابه، ولا يكادون يفقهون إلا
فى الأشهر الحرم، فإنهم يدرون عددها لتحريم القتال فيها فى صدر الإسلام،
وقد حل الدين ساحتهم كضيف مع كل شجاع شديد الشهوة إلى لحومهم، يتبعه
جيش عظيم من الأبطال فوق خيولهم هالك لهم كأنه البحر يرمى بأمواله
العنيفة، جاء كل منهم ملبياً أمر الله بجهاد الكفار واستئصالهم، محتسباً ثواب
عمله عنده سبحانه، وما زال هؤلاء الأبطال فى جهادهم إلى أن صارت ملّة
الإسلام موصولة الرحم بكثرة المنتمين إليها. يقول "البوصيرى":

رَاعَتْ قُلُوبَ الْعِدَا أَنْبَاءُ بَعَثَتْهُ
مَازَالَ يَلْقَاهُمْ فِي كُلِّ مَعْرَكٍ
كُنْبَاءُ أَجْفَلَتْ غَفْلًا مِنَ الْغَنَمِ
حَتَّى حَكُوا بِالْقَنَا لَحْمًا عَلَى وَضَمِ

تمضي الليالى ولا يدرون عتتها
 كأنما الدين ضيفاً جل ساحتهم
 يجر بحر خميس فوق ساحة
 من كل منتدب لله محتسب
 حتى غدت ملة الإسلام وفي بهم
 ما لم تكن من ليالى الأشهر الحرم
 بكل قرم إلى لحم العدا قرم
 يرمى بموج من الأبطال ملتطم
 يسطر بمسئصل للكفر مصطلم
 من بعد غربتها موصولة الرجيم^(٦٤)

وقد كان هؤلاء الأبطال دائماً كالجبال فى كل معركة من معاركهم
 "كحنين" و"بدر" و"أحد" وغيرها، إذ كانت فصول حثف للكفار اشد عليهم من
 فصول الوباء لكثرة القتلى والجرحى فيهم، فالسيوف البيض ترجع حمراً بعد
 ورودها كل كافر على أيدى الصحابة الشجعان الشاكين أسلحتهم، المتباينين
 عن غيرهم من نوى السلاح بحسن مظهرهم وطيب رائحتهم، وثبات
 جسامهم فوق ظهور خيلهم كأنهم نبت ربا من الصلابة والعزم حتى إن قلوب
 الكفار اضطربت من شدة بأسهم، فما يستطيعون أن يفرقوا بين النعاج
 والفرسان، وهذا الفرع الشديد الذى حدث للكفار من بأس الصحابة إنما كان
 بسر الرسول وبركته، ومن تكن نصرته به إن تلقه الأسد فى أجامها تجم؛
 لأن النصره بالرسول تكون بنصرة دينه طاعة وتقوى لله تعالى، ومن كان
 مع الله كان الله معه، وخاف منه كل شىء حتى الأسد فى أجامها

هم الجبال فسل عنهم مصادمهم
 وسل حنيناً وسل بدراناً وسل أحداً
 المصدري البيض حمراً بعدماً ورتت
 شاكي السلاح لهم سيما تميزهم
 كأنهم فى ظهور الخيل نبت ربا
 طارت قلوب العدا من بأسهم فرقاً
 ومن تكن برسول الله نصرته
 ماذا رأى منهم فى كل مصطلم
 فصول حثف لهم أدهى من الوخم
 من العدا كل مسود من اللمم
 والورد يمتاز بالسيماء عن السلم
 من شدة الحزم لا من شدة الحزم
 فما تفرق بين البهم والبهم
 إن تلقه الأسد فى أجامها تجم^(٦٥)

"والبوصيرى" بهذه الأبيات، وما أتصل بها، وما شاكلها من وصف جهاد أصحاب رسول الله لأعداء الإسلام حتى استسلموا صاغرين، إنما يريد أن يرفع ذلك شعاراً أمام أعين الشباب فى عصره كى يجاهدوا حملة الصليب الذين خرجوا من ديارهم لحرب الإسلام، ويذيقوهم بأسهم وينكلوا بهم تكتيلاً^(٦٦).

ويؤكد الشاعر أنه ما من ولى للرسول إلا وهو منتصر به، وما من عدو له إلا وهو منقصم به، فقد أحل النبى أمته فى حرز ملته فهى تحفظ من اتباعها، وأنه (عليه الصلاة والسلام) مع أمته فى ملته كالليث مع أشباله فى الأجم، ورغم جدل المجادل، وخصومة المعاند فى أمره، كانت النصره له، إذ قطعت آيات القرآن ذلك وأزالته، وينبه الشاعر أى مجادل وأى خصم فى أمر النبى أن ما بلغه من العلم فى الجاهلية، وما ناله من الآداب فى يثمه أمور معجزة فى حد ذاتها تدل دلالة قاطعة على أنه رسول من عند الله، يقول "البوصيرى":

| | |
|---|--|
| وَلَنْ تَرَى مِنْ وَلِيٍّ غَيْرَ مُنْتَصِرٍ | بِهِ وَلَا مِنْ عَدُوٍّ غَيْرٍ مُنْقَصِمٍ |
| أَحْلُ أُمَّتِهِ فِي حَرَزِ مَلَّتِهِ | كَالْليثِ حُلٌّ مَعَ الْأَشْبَالِ فِي أَجْمٍ |
| كَمْ جَدَلْتُ كَلِمَاتُ اللَّهِ مِنْ جَدَلٍ | فِيهِ وَكَمْ خَصَمَ الْبِرْهَانُ مِنْ خَصِمٍ |
| كُفَاكَ بِالْعِلْمِ فِي الْأُمِيِّ مَعْجَزَةٌ | فِي الْجَاهِلِيَّةِ وَالنَّادِيَةِ فِي الْيَتَمِ ^(٦٧) |

وينقل الشاعر بعد ذلك إلى الاستغفار من ذنوبه لله تعالى، والتوسل برسوله (عليه الصلاة والسلام)، فيذكر أنه يمدح الرسول راجياً الله أن يغفر له بسبب هذا المدح ذنوب عمره الذى قضاه فى مدح أبناء الدنيا والخدمة لهم، فإن ذلك قلده أثاماً تخشى عواقبها إذا أطاع غى الصبا فما جنى إلا الإثم والندم والخسران لإقباله على الدنيا، وبيعه للدين الذى ينجيه فى الآخرة، ومن

يفعل ذلك لن يجنى إلا ما جنى هو ويظهر له الخداع في أمره، وهذا جزاء كل من يبيع الآجل بالعاجل. يقول "البوصيري":

| | |
|-------------------------------|---|
| خدمته بمدح أسهل به | نوبَ عمرٍ مضى في الشعرِ والخِدمِ |
| إذا قلّ داني ما تخشى عواقبه | كأنني بها هذى من النعم |
| أطعت غي الصبا في الحالتين وما | حصلت إلا على الآثام والنّدم |
| فيا خسارة نفس في تجارتها | لم تشتري الدين بالدنيا ولم تسم |
| ومن يبيع أجلاً منه بعاجلة | بين له الغبن في بيع وفي سلم ^(٦٨) |

ومع ذلك فهو لا يقنط من رحمة الله، فإنه إن أتى ذنباً أو ارتكب إثماً، فما إيمانه ولا صلته بالنبي بمنقطعين وهو يأمل أن يأخذ بيده، وأن يشفع له يوم القيامة، وإن مناط هذا الأمل هو اشتراكه مع الرسول في اسمه الكريم وليطمئن نفسه بأن الرسول تنزه أن يحرم راجيه من مكارمه، وأن يرجع المستجير به غير محترم، وقد قوى رجاؤه وحسن ظنه في ذلك؛ لأنه منذ ألزم أفكاره مدائحه في الرسول وجده خير ملتزم لخلاصه من كل ما يصيبه من شدائد وأزمات وهو غني بالرسول، ولن يفوته الغنى معه، ولكنه لا يقصد الغنى للمادى الذى حصله "زهير بن أبى سلمى" من مدحه "لهرم بن سنان"، فذلك عرض زائل، وإنما يقصد بالغنى مع النبي شفاعته له يوم القيامة يقول:

| | |
|----------------------------------|--|
| إن أت ذنباً فما عهدي بمنقص | من النبي ولا حيلى بمنصـم |
| فإن لى نمة منه بتسميتي | محمداً وهو أوفى الخلق بالذم |
| إن لم يكن فى معادى أخذاً بيدي | فضلاً وإلا فقل يا زلة القدم |
| حاشاه أن يحرم الراجي مكارمه | أو يرجع الجار منه غير محترم |
| فمنذ ألزمت أفكارى مدائحه | وجبت له خلاصى خير ملتزم |
| ولن يفوت الغنى منه يداً تربت | إن الحيا ينبت الأزهار فى الأكـم |
| ولم أريد زهرة الدنيا التى اقتطفت | يدا زهير بما أثنى على هـرم ^(٦٩) |

ويتوجه "البوصيرى" بالخطاب إلى الرسول، فيذكر أن ليس له من يلوذ به سواه فهو أكرم الرسل وصاحب الشفاعة العظمى يوم الهول العظيم، ويأمل الشاعر أن يحظى بجوده (عليه الصلاة والسلام)، وتبلغه شفاعته في هذا اليوم الذى يتجلى المولى (عز وجل) بالغضب فيه إلى أن يأذن بالقضاء بين العباد، وبالشفاعة للنبي، ويخاطب الشاعر نفسه الهلوع من شدة الخوف لهول هذا اليوم فيطمئنها بأنها لا يجب أن تقنط من رحمة الله، فالكبائر مثل الصغائر فى الغفران؛ لأن الثواب من فضل الله يرحم من يشاء ويغفر لمن يشاء، ولعل رحمته تعالى تشملته وتكون كبيرة بقدر ذنوبه التى ارتكبها. يقول الشاعر:

| | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| يا أكرم الرسل ما لى من الودُّ به | سواك عند حلول الحادثِ العظيم |
| ولن يضيقَ رسولَ الله جاهُك بى | إذا الكريمُ تحلَّى باسمِ منتقم |
| يا نفسُ لا تقنطى من زلةٍ عظمتُ | إن الكبائرَ فى الغفرانِ كاللَّمَمِ |
| لعلَّ رحمةَ ربِّي حينَ يقسمُها | تأتى على حسبِ العصيانِ فى القسمِ (٧٠) |

ويختتم "البوصيرى" قصيدته بالدعاء إلى الله تعالى أن يجعل رجاءه بالرحمة منه غير منعكس، وأن يثيبه على حسن ظنه به، وأن يلفظ به فى الدنيا والآخرة فإنه لا حول له ولا قوة إزاء أهوالهما: أهوال الذنوب فى الأولى، وأهوال الجحيم فى الآخرة، كما يدعو أن تظل سحب صلاته على رسوله منهلة منسكبة ما أمالت ريح الصبا أشجار البان، وما أطرب الإبل حاديا بنغمه، فالترنيح والإطراب لا ينقطعان ما بقيت الدنيا، يقول:

| | |
|------------------------------------|--|
| ياربِّ واجعلْ رجائى غيرَ منعكسٍ | لديك واعلْ حسابى غيرَ منخرمٍ |
| والطفْ بعبدك فى الدارينِ إنَّ له | صبراً متى تدعُ الأهوالُ ينهزم |
| واذنْ لسحبِ صلاةٍ منك دائمةٍ | على النبىِّ بمنهلٍ ومنسجم |
| ما رنَّحتْ عذباتِ البانِ رينحَ صبا | وأطربَ العيسَ حادى العيسِ بالنغمِ (٧١) |

تلك كانت بردة "البوصيرى" إحدى مدائحه فى النبى، تدل على مدى
التعلق الشديد به، والحب العميق له، والثناء الجم عليه، كما تدل على مدى
صدق الشاعر فى هذا كله. وقد لعبت روح التصوف الذى عرف به دوراً
أساسياً فى رسم البردة بالطابع الصوفى الروحى، وليست هى فحسب، بل
سائر مدائحه النبوية. ويتجلى هذا فى البردة فى تحذير "البوصيرى" من
هوى النفس، وحثه على وجوب مجاهدتها بكبح جماحها، وكسر شهوتها،
واتهامها كما يتهم الشيطان الخبيث حتى يبرأ المرء من كل دنس ومراقبتها
مراقبة شديدة حتى وهى فى حالة الطاعة؛ لأنه قد يكون لها حظ فيها من
رياء أو شهرة أو كبر، فهى لا تميل إلى الطاعة بذاتها، بل لغرض فيها،
فتقلب الطاعة معصية، بل قد تكون أعظم من المعصية، فزب معصية
أورثت ذلاً وانكساراً خير من طاعة أورثت محمدة وكبراً، كما حث
"البوصيرى" على الندم وكثرة البكاء مما يرتكبه الإنسان من ذنوب وآثام،
وعلى الاستغفار الدائم والتوبة النصوح، والعزم على عدم العودة إلى شىء
مما يغضب الله تعالى، وعلى وجوب اقتران القول بالعمل والعقيدة بالسلوك،
والترود بالنوافل تمسكاً بسنة الرسول، وجبراً لما ينقص من الفرائض، وألا
تلهيه الدنيا الذاهة الفانية عن الآخرة المحققة الباقية، فالخسران كل الخسران
لمن يبيع آخرته بدنياه.

ولاشك فى أى كلام "البوصيرى" عن مجاهدة النفس وبعض أساليب
هذه المجاهدة يعد أثراً من آثار تصوفه، فمن المعروف أن مجاهدة النفس هى
الجانب العملى فى الحياة الصوفية "فالنفس صنم، ولا ينال أحد النجاة إلا بذبح
نفسه" (٧٢) وذلك بمخالفة رغباتها وأهوائها، وقطعها عن المألوفات، وحملها
على خلاف هواها (٧٣) لأنها تأمر بالذات وإشباع الشهوات الحسية وتجذب
القلب إلى الجهة السفلية (الطبيعة البدنية)، ومن ثم فهى مأوى الشر، ومصدر

الأفعال المعلولة والأخلاق المذمومة. إنن فهي العدو الذي يقود الإنسان إلى الهلاك، بل هي العدو الأول والأكبر الذي يقصيه عن دينه، لذا تجب مجاهدتها ومحاربتها، والمجاهدة طريق مخوف بالمكارة والأخطار يبتدىء بالتوبة والندم والاستغفار وكثرة الصلاة والدعاء، ثم اقتران القول بالعمل وشدة الضبط للسلوك الباطني والخارجي ثم الزهد والورع، ثم الجوع وترك الشهوة والاكتفاء بما يقيم الأود، فلا جوع قاس ولا شبع متخم؛ لأن الأول يؤدي إلى الحدة وسوء الخلق، والثاني يؤدي إلى الكسل عن العبادة، فهذه هي دسائسها التي تنتج عن الإفراط فيهما، وهذا كله هو ما أشار إليه "البوصيري"^(٧٤)، ثم يكون اجتياز العتبات الأخرى في الطريق الصوفي.

ويتضح الأثر الصوفي عنده كذلك في اتخاذ الرسول المثل الأعلى في الأخلاق والأفعال، وتركيزه على كثرة عبادته ودوام تجرده مع غفران ربه له. ما تقدم من ذنبه وما تأخر منه، وعلى إثارة ﷺ للجوع والزهد في الدنيا بأسرها مع ضرورته وهي بين يديه مؤثراً ما عند الله لأن ما عنده أعظم وأبقى، كما يغلف حب "البوصيري" للنبي روح صوفية شديدة في إخلاصها وصدقها، إذ استأثر هذا الحب على عواطفه وأهوائه وملك عليه جميع أطوار نفسه، فهو يمدحه ويطريه بشتى طرق المديح والإطراء^(٧٥)، "ويعجب به إعجاباً لا تقيد حود سوى أن محمداً بشر لا إله"^(٧٦)، ويتوسل به أملاً في عفو الله ومغفرته للصلة التي بين الرسول وربّه، فالاستجارة بجاء الرسول تؤدي إلى غفران ذنوبه والفوز بشفاعته له يوم القيامة^(٧٧)، وقد كان لفكرة الصوفية عن حياة الرسول في قبره أثر واضح عند "البوصيري"، فهو يناجيهِ ويخاطبه وكأنه يسمع ما يخاطب به^(٧٨)، ولذلك تفنن في مدائحه كي يفوز بإعجاب النبي ورضاه. كما تمثل الصلاة عليه والتي كانت ركناً أساسياً في جميع مدائحه^(٧٩) أحد جوانب الأثر الصوفي فيها، بل إن منها قصيدة تعد

أتشودة في الصلاة على النبي. فمجرد أن يبدأ المرء في قراءتها يحس في
وضوح أنها نظمت لتتشد في حلقة من حلقات الذكر الصوفية، و"البوصيري"
يستهل قصيدته هذه بالصلاة على النبي المختار من العرب. وعلى الأنبياء
والرسل وعلى شيعة النبي وأصحابه، أزكى صلاة وأنماها وأعطرها صلاة
بعدد الحصى والثرى والمدر، وبعدد نجوم السماء ونبات الأرض وما حوت
الأشجار من ورق، وبعدد الحروف المتلوة والمسطرة ووزن مثاقيل الجبال
وقطر جميع الماء والمطر، وعدد الطير والوحوش والأسماك، وعدد الجن
والملائكة والناس، وعدد النمل والحبوب والشعر، وعدد الصوف والريش
والوبر، وعدد ما أحاط به العلم المحيط وما جرى به القلم، وعدد النعم التي
ينعم الله بها على الخلائق منذ كانوا إلى أن يُحشروا، وعدد كل ما في
الأكوان وما يكون إلى يوم البعث، صلاة لا عد ولا نهاية ولا أمد لها مع
السلام عليه أضعافاً مضاعفة لما ذكر من أعداد الصلوات مضروباً في عدد
أنفاس الناس. يقول "البوصيري":

| | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| يارب صل على المختار من مضر | والأنبياء وجميع الرسل ما ذكروا |
| وصل رب على الهادي وشيعته | وصحبه من لطي الدين قد نشروا |
| أزكى صلاة وأنماها وأشرفها | يعطر الكون ربنا نشرها العطر |
| مفتوحة بعبير المسك زاكية | من طيبها أرج الرضوان ينتشر |
| عد الحصى والثرى والرميل يتبعها | نجم السماء ونبت الأرض والمدر |
| وعد ما حوت الأشجار من ورق | وكل حرف غدا يتلى ويستطر |
| وعد وزن مثاقيل الجبال كذا | يليه قطر جميع الماء والمطر |
| والطير والوحش والأسماك مع نعم | يتلوهم الجن والأملاك والبشر |
| والنمل مع جمع الحبوب كذا | والشعر والصوف والأرياش والوبر |
| وما أحاط به العلم المحيط وما | جرى به القلم المأمون والقدر |

وَعَدُّ نِعْمَاتِكَ اللَّائِي مَنَنْتَ بِهَا
وَعَدُّ مَا كَانَ فِي الْأَكْوَانِ يَا سَنَدِي
فِي كُلِّ طَرْفَةِ عَيْنٍ يَطْرَفُونَ بِهَا
مَلَأَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِينَ مَعَ جَبَلٍ
مَا أَعَدَّ اللَّهُ مَوْجُوداً وَأَوْجَدَ مَعَهُ
تَسْتَعْرِقُ الْعَدَّ مَعَ جَمْعِ الدَّهَوْرِ كَمَا
لَا غَايَةَ وَانْتِهَاءَ يَا عَظِيمُ لَهَا
مَعَ السَّلَامِ كَمَا قَدْ مَرَّ مِنْ عَدَدٍ
وَعَدُّ أضعافٍ مَا قَدَّرَ مَرُّ مَنْ عَدَدٍ
كَمَا تَجِبُ وَتَرْضَى سَيِّدِي وَكَمَا
وَكُلُّ ذَلِكَ مُضْرُوبٌ بِحَقِّكَ فِي

عَلَى الْخَلَائِقِ مَذَّكَانُوا وَمَذَّ حُشِرُوا
وَمَا يَكُونُ إِلَيَّ أَنْ تُبْعَثَ الصُّورُ
أَهْلُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِينَ أَوْ يَذَرُ
وَالْفَرْشِ وَالْعَرْشِ وَالْكَرْسِيِّ وَمَا حَصَرُوا
نَوْمًا صَلَاةً نَوَامًا لَيْسَ تَتَحَصَّرُ
يَحِيطُ بِالْحَدِّ لَا تُبْقَى وَلَا تَذَرُ
وَلَا لَهَا أَمَدٌ يُقْضَى وَيُنْتَظَرُ
رَبِّهَا وَضَاعَفَهَا وَالْفَضْلُ مَنَشِيرُ
مَعَ ضَعْفٍ أضعافِهِ يَا مَنْ لَهُ الْقَدَرُ
أَمَرْتَنَا أَنْ نَصَلِّيَ أَنْتَ مَقْتَدِرُ
أَنفَاسِ خَلْقِكَ إِنْ قُلُوا وَإِنْ كَثُرُوا^(٨٠)

وهذا النمط من الصلاة على النبي لم يكن معروفا في صدر الإسلام وإنما هو تصرف من تصرفات الصوفية، كما أن القصيدة على هذه الشاكلة "صورة من صور الأناشيد التي كانت تلقى في حلقات الذكر في أثناء هيام الذاكرين لله، وهم يتمايلون ذات اليمين وذات الشمال في صفين متقابلين، والمنشد على رأس الصفين يترنم بأبيات أناشيده"^(٨١)، ومثلها قصيدة لقبت بالقصيدة المحمدية لابتداء كل شطر من أبياتها باسم الرسول (عليه الصلاة والسلام)، "وتكرار الاسم العطر في أول كل شطر يدل بوضوح على أن القصيدة أنشودة من أناشيد حلقات الذكر تعالى بها صوت "البوصيري" في بعض الحلقات، ثم توالى الأصوات من بعده تعالى بها وتتصايح هائمة بالرسول مترنمة بفضائله وخصائصه القدسية"^(٨٢) يقول "البوصيري":

محمدٌ أشرفُ الأعرابِ والعجمِ محمدٌ خيرٌ من يمشي على قدمٍ
محمدٌ باسطُ المعروفِ جامعُهُ محمدٌ صاحبُ الإحسانِ والكرمِ

| | |
|---|--|
| مُحَمَّدٌ تَاجُ رَسَائِلِ اللَّهِ قَاطِبَةٌ | مُحَمَّدٌ صَادِقُ الْأَقْوَالِ وَالْكَالِمِ |
| مُحَمَّدٌ ثَابِتُ الْمِيثَاقِ حَافِظُهُ | مُحَمَّدٌ طَيِّبُ الْأَخْلَاقِ وَالشَّيْئِمِ |
| مُحَمَّدٌ خَيْرُ خَلْقِ اللَّهِ مِنْ مَضَرٍ | مُحَمَّدٌ خَيْرُ رَسَائِلِ اللَّهِ كُلِّهِمْ |
| مُحَمَّدٌ دِينُهُ حَقُّ النَّذِيرِ بِهِ | مُحَمَّدٌ مَجْمَلُ حَقِّهِ عَلَى عَالَمِ |
| مُحَمَّدٌ ذِكْرُهُ رُوحُ لَأَنْفُسِنَا | مُحَمَّدٌ شُكْرُهُ فَرَضٌ عَلَى الْأُمَمِ |
| مُحَمَّدٌ زِينَةُ الدُّنْيَا وَبَهْجَتُهَا | مُحَمَّدٌ كَاشِفُ الْغُمَاتِ وَالظُّلَمِ |
| مُحَمَّدٌ سَيِّدُ طَائِفَتِ مُنَاقِبَتِهِ | مُحَمَّدٌ صَاغَةُ الرَّحْمَنِ بِالنَّعَمِ |
| مُحَمَّدٌ صِفْوَةُ الْبَارِي وَخَيْرُتُهُ | مُحَمَّدٌ طَاهِرُ سَائِرِ الثُّهُمِ ^(٨٣) |
| مُحَمَّدٌ طَائِفَتِ الدُّنْيَا بِبِعْثَتِهِ | مُحَمَّدٌ جَاءَ بِالْآيَاتِ وَالْحُكَمِ |
| مُحَمَّدٌ يَوْمَ بَعْثِ النَّاسِ شَافِعُنَا | مُحَمَّدٌ نُورُهُ الْهَادِي مِنَ الظُّلَمِ |
| مُحَمَّدٌ قَائِمُ اللَّهِ نُوهِمِهِمْ | مُحَمَّدٌ خَاتَمُ الرِّسَالِ كُلِّهِمْ ^(٨٤) |

ويتضح الأثر الصوفي كذلك فيما يتعلق "بالبوصيري" في احتفاء الصوفية به وبمدائحه النبوية، واهتمامهم بهما عظيماً، فعلى سبيل المثال هذا الاهتمام الذي أولوه للبردة، فقد أكثروا من شرحها وتضمينها وتشطيرها وتخميسها وتسبيعها وتعشيرها، وجعلوا لكل بيت من أبياتها فائدة من الفوائد الحسية والمعنوية، بل وعدوها وسيلة لرؤية الرسول والتقرب إلى الله تعالى.

وقد اقتفى أثر "البوصيري" كثير من صوفية العصر المملوكي منهم الشاعر "تاج الدين محمد الدشناوي"^(٨٥) - ت ٧٢٢هـ - فهو يبدأ إحدى قصائده بالإشارة إلى التعلق والشوق العظيمين بالقرب من النبي حتى إن الإبل نفسها لتحن إلى هذا القرب وتهيم بذكر الأراضي الحجازية وما بها من معالم، يحثها وجد شديد إلى تلك المنازل التي حل فيها الأمن والإيمان، ويطلب الشاعر من أحد رفقاته في رحلة زيارته لها أن يعرج بمطايهاه عند كل منزل منها، وأن يطلق العنان لها فهي تسترشد بعرف تلك الأمكنة في

سيرها نحو مقصودها الأسمى وهو النبي محمد، ويشر الشاعر زوار
ضريحه (عليه الصلاة والسلام) بأنهم قد نزلوا بساحة أكرم الخلق، وأن
قراهم سيكون من نوع فريد، إنه العفو عن زلاتهم، والغفران لذنوبهم،
ويحثهم على اغتنام الفرصة بالتملى وإمعان أنظارهم وإمتاعها برؤية
الضريح أثناء زيارتهم له، فذلك هو العيش الهنيئ والسعادة الغامرة التى تزول
معها جميع الأحزان بشرط أن يكون الزائر مقبلاً على التوبة بكلية، ذارفاً
الدمع الغزير على ما فرط فى حياته، عازماً كل العزم على عدم العودة إلى
المعاصى، يقول "الدشناوى":

| | |
|--------------------------------|--|
| أبداً تحنُّ لقربِكَ الأظعانُ | وتهمُّ إنْ ذُكِرَ الحمى والألبانُ |
| ويحثُّها وجدٌ بها لمنازلٍ | قد حلَّ فيها الأمنُ والإيمانُ |
| يا سعدُ عرجٍ بالمطى لروضِها | فبعرقه قد أرشد الظُّعانُ |
| وأرفقَ بها فلقد غنيتُ بشوقِها | عن سَوقِها لما بدتْ نعمانُ |
| أو ما علمتَ بأنْ أحمدَ قصْدُها | من سيرِها لا الروضُ والغدرانُ |
| يا زائرِ قبرِ النبي محمدٍ | بشراكمُ فقراكمُ الغفرانُ |
| هنا نواظركم بزورة قبره | ها أنتمُ لمحمدٍ جيرانُ |
| طبتمْ وحقُّ جمالِه بجوارِه | عيشاً وزالتْ عنكمُ الأحزانُ |
| يا محصراً عن سيرِه لجنايِه | أينَ النَّسواحِ ودمعُكُ الهتانُ |
| أمسيتَ مثلى عاصياً ومخاطباً | لا نستقيل وعاقبنا العصيانُ ^(٨٦) |

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى مخاطبة النبي ومناجاته والتوسل إليه
وطلب وده وبره، والثناء عليه ومدحه، وذكر مولده وما صاحبه من معجزات
باهرات، فالنبي هو سيد الأبرار، والشفيع يوم القيامة، والملجأ لكل موجه
حيران مثله يطلب وده ويرجو بره، وهو الدليل إلى السعادة فى الدنيا
والآخرة، وخاتم الرسل الكرام، وصاحب المعجزات الذى نلنا به الكرامة

والعزة بمولده إذ كان حداً فاصلاً بين الضلالة والهدى، وبين الظلمات والنور، فقد منى الشيطان بالخزى والمهانة إذ تصدع إيوان كسرى، وزلزلت أركان مملكته كلها، وخمدت النيران التي كان يعبدها هو وقومه بعد طول وقودها والتهابها، ولم تكن قد خمدت منذ أزمنة طويلة، كما تصدعت الأصنام منكسرة ذليلة، وخرت الأوثان متحطمة مهانة بعد ارتفاعها وشموخها، وصارت الشياطين تُرجم بكثرة بشهب ساقطة عليهم من السماء لأنهم كانوا يسترقون السمع من الملائكة ليلة مولده (عليه الصلاة والسلام)، وقد كانوا يقعدون في مقاعد قريبة من السماء بحيث يسمعون صريف أقلام الملائكة وهي تكتب ما يقع في العالم، فمنعوا من ذلك، وصار من يسمع منهم يجد له شهاباً رصداً منذ ولادة النبي وبعثته للتين توالى الأخبار، وتواترت الروايات مبشرة بهما، وبافتتاح عهد الهدى والنور بعد الضلال والظلمة، يقول "الدشناوى":

| | |
|-------------------------------------|---|
| يا سَيِّدَ الأبرارِ أنت شَفِيعُنَا | وإليك يا أرى الموجعُ الحيرانُ |
| دارِكُ بَيرٍ منك من لا يَرْتَجِي | بشراً سواك إذا جفا الخِلانُ |
| يا خاتمَ الرسلِ الكرامِ وصاحبَ السـ | أى العظامِ ومن لَه البرهانُ |
| لننا بمولِدِك الكريمِ كرامةً | منها غدا الشيطانُ وهو معانُ |
| وتزلزلت أركانُ كسرى كلها | بوجودِهِ وتقطُّرَ الإيوانُ |
| وأضاءَ بالشامِ القصورُ وأخمدتْ | بعد الوقودِ لفارسَ النيرانُ |
| ولطالما التهبتْ ولم يخمذ لها | لهبُ خبا ومضتْ لها أزمانُ |
| وتداعتِ الأصنامُ طراً لكسّاً | بعد السموِ وخرتِ الأوثانُ |
| والجنُّ قد رُجمتْ بشهبٍ عندما | استرقتْ لها نحو السَّما أذانُ |
| وبه البشائرُ قد توالى جمّة | وأفت بها الأخبار والرهبانُ |
| وبدا الهدى بوجودِهِ لمّا بدا | والرشدُ دانَ والضلالُ مبانُ ^(٨٧) |

ويمدح الشاعر الرسول بأنه خير الناس جميعاً، وأجل من فاضت
المكرمات من بين يديه، وهو الذى علا شأنه، وارتفع قدره فى السماء
والأرض، وهو الوفى ذمة وأمانة، والتقى سلالة ونسباً، والذى له المنزلة
الرفيعة والدرجة العالية، والجامع لجمال الخلقة وطيب الخلق، وإليه يُعزى
الحسن فى الأولى، والإحسان فى الثانية، يقول "الدشناوى":

| | |
|------------------------------|--|
| يا خير من وطئ الثرى وأجل من | فاضت له بالمكرمات بنان |
| يا من سما قدرأ على ملا السما | يا من عليه نُزل القرآن |
| أنت الوفى أمانة أنت التقى | سلى سلالة ولك العلاء والشان |
| ونعم لك الوجه البهى وكفك الر | حب الندى وخلقك القرآن |
| حزت الجمال مع الجميل كلاهما | فإليك يُعزى الحسن والإحسان ^(٨٨) |

ويختتم الشاعر قصيدته بالتوسل إلى النبى والرجاء فيه أن يكون شافعاً
له يوم العرض العظيم، وبالصلاة عليه ما هطل المطر من السماء، وما سرى
النسيم فى الأجواء، وما مالت الأغصان فوق الأشجار على الأرض،
وبالصلاة على أصحاب النبى الذين أتاهم من الله تعالى النصر فى الأولى،
والجنة فى الآخرة، فيقول "الدشناوى":

| | |
|----------------------------|---|
| فبمن عليك صلاته وسلامه | ولديك منه الروح والريحان |
| لا تتسنا من فضل جاهك غنما | تطوى السماء ويُشر الديوان |
| صلى عليك الله ما هطل الحيا | وسرى النسيم ومالت الأغصان |
| وعلى صحابيك الذين أتاهم | من ذى الجلال النصر والرضوان ^(٨٩) |

وغنى عن البيان أن جميع هذه المضامين التى وردت فى قصيدة
"الدشناوى" هى ما عبر عنها "البوصيرى" فى البردة وفى غيرها من مدائحه
النبوية، والاختلاف بينهما يكمن فى الإيجاز عند الأول، والتفصيل والتنوع

عند الثانی الذی کان له تأثير كبير على جميع من جاءوا بعده من شعراء الصوفية المادحين للرسول طيلة العصر المملوكي.

ويمكن أن یشار فی هذا الصدد إلى شاعر آخر متأخر عن "البوصیری" جاء بعده بنحو قرنین من الزمان، وهو "علی بن محمد بن وفا" (٩٠) - ت ٨٠٧ هـ -، ففي قصيدة له يمدح النبی بأنه أعز العرب، وأرفعها جناباً، وأكرمها وأوسعها رحاباً وأوفأها جواراً، وأعلاها نسباً، وأفخرها حسباً، ومن أشرفها بیوتاً، وله المعجزات الباهرة، والآيات الخارقة يقول "ابن وفا":

| | |
|--|--------------------------------------|
| أعزُّ العربِ أَمْنَعُهَا جَنَابًا | وأكرمُهَا وأوسعُهَا رَحَابًا |
| وأوفأُهَا وأكفأُهَا جَوَارًا | وأعلاُهَا وأجلاُهَا انتَسَابًا |
| وأرفعُهَا وأشرفُهَا بَيُوتًا | وأطهرُهَا وأفخرُهَا احتِسَابًا |
| بدُّع إذا دَعَا بَدْر الدِّیَاجِ | لیمجد بَين أیدیهِ أَجَابًا |
| حباه اللهُ أسرارَ المعَانِي | وقد أعطاهُ مِنْهُ بِهَا كِتَابًا |
| أفادَ للشمسِ نورا من سَنَاهُ | وأنشأ مِنْ أیدیهِ السُّبْحَانَ |
| إذا خَفَضَ الجَنَاحَ لَنَا جَزْمَنَا | بأنَّ اللهَ قد رَفَعَ الحِجَابَنَا |
| نَری أقدامه طَیِبُ المعَانِي | ومَنزلُ یثربِ مِنْ ذاك طَابًا |
| تَحِيَّاتُ السَّلَامِ بِلَا انْقِطَاعِ | علی من حلُّ هَاتِیکَ القِیَابَا (٩١) |

ذلك كان فن المديح النبوی لدى صوفية العصر المملوكي الذين كان لهم أكبر الأثر فی شیوعه وتنوعه، وفي تطوره وصبغه بالزرعة الروحية الصوفية سواء فی المعانی أو الألفاظ والعبارات، بل إن منهم من نظر إلى النبی محمد من زاوية صوفية فلسفية خالصة، وهي ما تعرف بنظرية "الحقیقة المحمدية"، ونظراً لارتباطها الوثیق بنظرية صوفية أخرى هي "القطبانية والإنسان الكامل"، ونظراً لابتعادها عن المديح النبوی للرسول كنبي مرسل، أثرت أن یخصص لها فصل مستقل بذاته، فهي لا تعد مدحاً بالمعنى

المتعارف عليه إلا في الفكرة الأولية لهذا القضية الصوفية، وهي الفكرة التي تقول بأن الروح المحمدى نور وجد قبل أن تكون الأكوان.

أما بالنسبة للمديح النبوى في العصر العثمانى، فيمكن القول إنه شاع شيوعاً واسعاً، وكثر كثرة فائقة، واشتهر كثير من الشعراء بهذا الفن الشعري، ومنهم - على سبيل المثال لا الحصر -: "أبو الوفاء العرضى"، و"عبد الغنى النابلسى"، و"ظهير الدين الحلبى"، و"شمس الدين الصالحى"، و"قاسم البكرجى الحلبى"، و"عبدالرحيم بن أحمد البرعى"، و"شهاب الدين بن معتوق"، و"بهاء الدين العاملى"، وغيرهم كثيرون.

وقد اقتفى شعراء العصر العثمانى آثار سابقهم فى مديحهم النبوى (صلى الله عليه وسلم)، فحافظوا على كلاسيكية الشكل والمضمون، فلما كانت أولى المدائح النبوية قد بدأت بالغزل، فقد حرصوا على المطلع الغزلى فى أغلب قصائدهم، واشترطوا أن يكون الغزل محتشماً، لا مادية تعتريه، ولا وصف الخمر يطرأ عليه إلا إذا كان رمزاً، ولا يجوز أن يكون الغزل فى غلام، ولا وصفاً شائناً، وقد يصفون الطبيعة، وبوجه عام، تطرح منه كل فكرة أو إثارة لا تليق بالمقام. قال "ابن معتوق" - ت ١٠٩٣هـ - يمدح الرسول ﷺ :

هذا التقيق وتلك شم رِئانِهِ فامزج لجينَ الدمع من عِقيانِهِ
وانزل فثم مُعرّسُ أبداً، ترى فيه قلوبَ العشق من ركبَانِهِ
واشمُ عبيرِ ترابِهِ والثم حصي فى سفحه انتثرت عقودُ جُمانِهِ (٩٢)

ولابد فى النسيب من ذكر الأطلال وديار المحبوبة. أما هنا (فى المقدمة الدينية) فتثور نيران الشوق إلى زيارة الأماكن المقدسة، والمواضع الحجازية "كسُلع" و"رامة" و"العقيق" و"العذيب" و"الغوير" و"لُلع" و"طيبة" و"يثرب" و"مكة"، حتى ليظنّ القارئ أن الشاعر مشغول بهوى دنيوى، وحب

فتاة من تلك الديار، ولكنه سرعان ما يتتبعه إلى غرام روى وحب ديني. قال
"بهاء الدين العاملي":

سرى البرق من نجد فجذد تذكرى عهداً بخزوى والعذيب وذى قار
وهيج من أشواقنا كل كامن واجج في أحشائنا لاعج النار
ألا يا ليلات الغوير وهاجر سقيت بهام من بنى المزن مدرار^(٩٣)
والتذوق والشوق والدموع والصبابة و.. معانٍ وألفاظ لا يستغنى
الشاعر عنها في مثل هذه المطالع.

وكثيراً ما يأتي بعضهم بعرض تاريخي أو قصصي، يُخرج النص عن
الوجدانية التي عُرف بها الشعر الديني. ومنهم من اكتفى بتعداد خصائص
النبي ﷺ وصفاته:

لم يكن لولا وجود المصطفى جود غفران وجود العالمين
يا رسول الله يا سؤل الورى يا جميل الوجه أبهى القمرين
يا خطيب الحق للخلق ويا جامع الصدق إمام القبليين
وراحوا إلى السيرة النبوية ينبشونها، ويبحثون عن صفات لم يقلها
سابقهم، حتى وصف بعضهم نعله. قال "الخفاجي":

لمثال النعل الشريف لطة شرف قدره من النجم أبعد^(٩٤)
وقد خاطبوه مخاطبة من يقف أمامهم، أو كأنهم يحيون في زمانه
يكلّمونه، ويطلبون منه. يتصورون أن النبي ﷺ حيّ بينهم، أو على الأقل في
نفوسهم. ويعدّون خطاياهم، ويعرضون غرقهم في الذنوب، وتقصيرهم في
العبادة وإن كانوا أتقياء طاهرين، بل إنهم يرثون أنفسهم على العتبات
المقدسة. ولا بد من العظة والحكمة والحث على الزهد وترك مغريات الدنيا
الفانية، لاستقبال الموت برحابة صدر، وبذلك انتقال إلى السعادة الأخروية،
والوصول إلى المبتغى. قال "بدر الدين الغزي":

مَنْ رَامَ أَنْ يَبْلُغَ أَقْصَى الْمَنَى فِي الْحَشْرِ مَعَ تَقْصِيرِهِ فِي الْقَرَبِ
فَايْخْلَصِ الْحَبَّ لِمَوْلَى الْوَرَى وَالْمُصْطَفَى، وَالْمَرْءُ مَعَ مَنْ أَحَبَّ^(٩٥)
وَمِنْ جَمَلَةِ صِفَاتِ النَّبِيِّ الَّتِي بَسَطُوهَا فِي أَشْعَارِهِمْ أَنَّهُ أَوَّلُ الْمُرْسَلِينَ
وآخِرِهِمْ، وَأَنَّهُ سَيِّدُ قَوْمِهِ، وَهُوَ مُصْبِحُ الْهَدَى، وَصَاحِبُ الشِّفَاعَةِ الْوَحِيدِ فِي
السَّمَاءِ. كَمَا وَصَفَهُ بَعْضُ الشُّعْرَاءِ أَوْصَافاً مَادِيَةً، مُقْلَدِينَ بِذَلِكَ "ابْنَ الْوَرْدِي"
وغيره. كَمَا أَكْثَرُوا مِنَ الْإِفْتِخَارِ بِالنَّبِيِّ وَبِالْدِينِ الْمَحْمَدِيِّ. وَهُمْ يَبْدُونَهَا بَدْأً
وَاحِداً تَقْرِيباً هُوَ ذِكْرُ الْمَوَاقِعِ وَالشُّوقِ، وَخَتاماً وَاحِداً هُوَ الصَّلَاةُ عَلَى النَّبِيِّ
ﷺ ، قَالَ "ابْنُ مَعْتُوقٍ":

عَلَيْكُمْ صَلَوَاتُ اللَّهِ مَا سَكُرْتُ أَرْوَاحَ أَهْلِ النَّقَى فِي رَاحِ ذِكْرِهِمْ^(٩٦)
وَقَدْ امْتَاَزَتْ هَذِهِ الْقِصَائِدُ بِالْجِزَالَةِ الْأَسْلُوبِيَّةِ، وَحَفَلَتْ بِمُفْرَدَاتٍ مُعْجَمِيَّةٍ
تَقْلِيدِيَّةٍ، تَهْيِيباً مِنْ مَقَامِ النَّبِيِّ ﷺ . لَكِنْهُمْ لَمْ يَبْتَغِدُوا عَنِ الصَّنْعَةِ الْفَنِيَّةِ الَّتِي
عَدَّوْهَا زِينَةً لِقِصَائِدِهِمْ، وَحَلِيَّةً أَشْعَارِهِمْ، وَهَذِهِ الصَّنْعَةُ كَانَتْ نَوَازَةً فَن
"الْبَدِيعِيَّاتِ".

وَصَدَّقُوا فِي عَوَاطِفِهِمْ، وَحَرَارَةِ أَشْوَاقِهِمْ، لِأَنَّهُمْ أَخْلَصُوا الْقَوْلَ وَلَمْ
يَفْكُرُوا بِجَنَى ثَمَرَةٍ مِنْ شَعْرِهِمْ سِوَى ثَمَرَةِ الرِّضَا مِنْ اللَّهِ تَعَالَى وَمِنْ نَبِيِّهِ.
وَأَطَالُوا قِصَائِدَهُمْ، لِأَنَّ الْغَرَضَ يَتَطَلَّبُ الْإِطَالَةَ حَتَّى يَبْلُغَ بَعْضُ الْقِصَائِدِ مِائَاتَ
مِنَ الْأَبْيَاتِ. وَجَاءَ أَغْلِبُهَا عَلَى الْبَحْرِ الْبَسِيطِ وَرَوَى الْمِيمُ أَسْوَأَ بِالْبَرْدَةِ الَّتِي
كَانَتْ قُدُوتَهُمْ. كَمَا أَنَّهُمْ شَرَحُوا قِصَائِدَهُمْ، أَوْ شَرَحَهَا لَهُمْ أَدْبَاءٌ، تَقَرُّباً إِلَى
النَّبِيِّ ﷺ ، فَنَشَأَتْ عِنْدَهُمْ حَرَكَةُ تَأْلِيفِيَّةٍ فِي هَذِهِ الْمَجَالِ، وَلَا سِيَّمَا فِي قِصَائِدِ
الْبَدِيعِيَّاتِ. وَأَلَفَ بَعْضُهُمْ دَوَاوِينَ كَامِلَةً قَصَرُوهَا عَلَى مَدْحِ النَّبِيِّ ﷺ "كَشْمَسُ
الدِّينِ الصَّالِحِي" - ت ١٠١٥ هـ - فِي دِيْوَانِهِ "سَجْعُ الْحَمَامِ فِي مَدْحِ خَيْرِ
الْأَنَامِ".

هوامش المداخل النبوية في الشعر العربي

- (١) انظر القصيدة في السيرة النبوية لابن هشام، جـ ١، ص. ١٦٥ وما بعدها، تحقيق : د. أحمد حجازي السقا، دار التراث العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- (٢) المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٦٨.
- (٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام، جـ ١، ص. ٢٤٤، ٢٤٥، تحقيق : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، ١٣٩٤ هـ — ١٩٧٤م.
- (٤) انظر الأبيات في الإصابة لابن حجر العسقلاني، جـ ١، ص. ٦٩، ٧٠، المطبعة الشرقية، القاهرة، ١٣٢٥هـ.
- (٥) انظر الأبيات في السيرة النبوية لابن هشام، جـ ٤، ص. ٤٣٠.
- (٦) المصدر نفسه، ص. ٣١٩.
- (٧) انظر الموضع نفسه.
- (٨) انظر القصيدة في المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ٢٤١، ٢٤٢.
- (٩) انظر القصة كاملة في الشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ ١، ص. ٢٥٧، تحقيق : أحمد محمد شاكر، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٧هـ — ١٩٥٨م، ١٣٨٦هـ — ١٩٦٧م.
- (١٠) انظر القصيدة في المصدر نفسه، جـ ١، ص. ١٥٤، ١٥٥.
- (١١) انظر ذلك في الشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ ١، ص. ١٥٤، ١٥٥، السيرة النبوية لابن هشام، جـ ٤، ص. ٣٧٣، ٣٧٤.
- (١٢) مقال عن قصيدة البردة لكعب بن زهير ومكانتها في التراث الصوفي للسيد إبراهيم محمد، مجلة "الف"، عدد ٥٥، ص. ٥٠، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ١٩٨٥م.
- (١٣) المقال نفسه.
- (١٤) انظر المداخل النبوية في الأدب العربي للدكتور زكي مبارك، ص. ٢٧.

- دار الشعب، القاهرة، د.ت.
- (١٥) انظر نماذج من هذه التأويلات أوردها السيد إبراهيم محمد فى مقاله السابق، ص. ٥١ وما بعدها.
- (١٦) انظر على سبيل المثال لا الحصر - ديوان كعب بن مالك الأنصارى، ص. ١٤٥ وما بعدها، ١٠٧ وما بعدها، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٧١، ٢٧٢، دار العرفان، بيروت، د.ت.
- (١٧) حسان بن ثابت شاعر الرسول، للدكتور سيد حنفى حسنين، ص. ١٧١، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
- (١٨) العصر الإسلامى، للدكتور شوقى ضيف، ص. ٧٩، ط ٧، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- (١٩) حسان بن ثابت شاعر الرسول، للدكتور سيد حنفى حسنين، ص. ١٧٢، ١٧٦.
- (٢٠) انظر ديوان حسان، ص. ٧٥، ٧٦، ١٢١، ١٣٩، ١٥٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ١٢٨، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، تحقيق : د. سيد حنفى حسنين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣م.
- (٢١) انظر فى الشعر الإسلامى والأموى، للدكتور عبدالقادر القط، ص. ٤٥، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م.
- (٢٢) انظر - على سبيل المثال - قصائده فى ديوانه، ص. ٣٣٨، ٣٧٦ وما بعدها.
- (٢٣) انظر ذلك فى ديوان حسان، ص. ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٤٣، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠.
- (٢٤) انظر الكامل للمبرد، ج ٢، ص. ١٣٠، ١٣١، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٨١م.

- (٢٥) انظر البيان والتبيين للجاحظ، جـ ٣، ص. ٣٥٩، ٣٦٠، تحقيق : عبد السلام هارون، ط ٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٥ هـ — ١٩٨٥ م.
- (٢٦) انظر مروج الذهب للمسعودي، جـ ٢، ص. ١١٠، المطبعة البهية، القاهرة، ١٣٤٦ هـ .
- (٢٧) انظر البيان والتبيين للجاحظ، جـ ٣، ص. ٣٦٥.
- (٢٨) انظر المصدر نفسه، جـ ٢، ص. ٢٣٩، ٢٤٠، وهاشميات الكميت، ص. ٤٦ وما بعدها، تحقيق : د. داود سلوم و د. نوري حمودي، ط ١، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٤ هـ — ١٩٨٤ م، الشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ ٢، ص. ٥٨٢، ٥٨٣.
- (٢٩) انظر طبقات الشعراء لابن المعتز، ص. ٢٠، ٢١، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٥ هـ — ١٩٥٦ م.
- (٣٠) انظر المصدر نفسه، ص. ٣٥.
- (٣١) انظر المصدر نفسه، ص. ٢٤٢، ٢٤٣، والشعر والشعراء لابن قتيبة، جـ ٢، ص. ٨٦٠.
- (٣٢) انظر ديوان دعل، ص. ١٣٢ وما بعدها، ص. ٢٦٢ وما بعدها، جمع وتحقيق : عبد الصباح عمران الدجيلي، ط ٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٦ م.
- (٣٣) انظر ديوان الشريف الرضي، جـ ١، ص. ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٥٩، جـ ٢، ص. ١٩، ٢٠، دار صادر، بيروت، د.ت.
- (٣٤) انظر ديوان مهيار الديلمي، جـ ١، ص. ٢٩٩، ٣٠٠، جـ ٢، ص. ١٨٢، ١٨٣، ٣٦٩، تصحيح : أحمد نسيم، ط ١، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٤٤ هـ — ١٩٢٥ م.
- (٣٥) الأدب الصوفي في مصر القرن السابع الهجري للدكتور علي صافي حسين، ص. ٢١٧، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤ م.

- (٣٦) المدائح النبوية في الأدب العربي للدكتور زكي مبارك، ص. ٦٥، ٦٦.
- (٣٧) الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري للدكتور علي صافي حسين، ص. ٢١٧.
- (٣٨) الأدب في بلاد الشام للدكتور عمر موسى باشا، ص. ٤٠٨، ط ٢، المكتبة العباسية، دمشق، ١٣٩١ هـ — ١٩٧٢ م.
- (٣٩) فصول في الشعر ونقده للدكتور شوقي ضيف، ص. ٢٣٢، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١ م.
- (٤٠) الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي للدكتور عبداللطيف حمزة، ص. ٢٧٤، ط ٨، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٨ م.
- (٤١) الأدب في بلاد الشام للدكتور عمر موسى باشا، ص. ٤٠٩.
- (٤٢) الأدب في العصر المملوكي للدكتور محمد زغلول سلام، ج ١، ص. ١٩٣، دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٠ هـ — ١٩٨٠ م.
- (٤٣) الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري للدكتور علي صافي حسين، ص. ١٩.
- (٤٤) انظر ترجمته في حسن المحاضرة للسيوطي، ج ١، ص. ٥٧٠، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، دار إحياء الكتب العربية (الابن الحلبي)، القاهرة، ١٩٦٧ م — ١٩٦٨ م، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، ج ٥، ص. ٤٣٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، وفوات الوفيات لابن شاکر، ج ٢، ص. ٢٠٥، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت، والمنهل الصافي لابن تغري بردي، ج ٣، ص. ١٥٨، وما بعدها، تحقيق: د. محمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ م، والخطط للمقريزي، ج ٤، ص. ٩٠، ٢٦٣، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٢٧٠ هـ.

- (٤٥) انظر المدائح النبوية للدكتور زكى مبارك، ص. ٢٠٣.
- (٤٦) انظر الأدب في العصر المملوكى للدكتور محمد زغلول سلام، جـ ١، ص. ٢٢٩، وقصود فى الشعر ونقده للدكتور شوقى ضيف، ص. ٢٤٧، وكذلك كتابة الشعر وطوابعه الشعبية، ص. ١٧٩، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
- (٤٧) ديوان البوصيرى، ص. ٢٣٩، تحقيق : محمد سيد كيلاني، ط ٢، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٧٣م.
- (٤٨) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠.
- (٤٩) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠.
- (٥٠) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠.
- (٥١) المصدر نفسه، ص. ٢٤٠، ٢٤١.
- (٥٢) المصدر نفسه، ص. ٢٤١.
- (٥٣) الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام للدكتور أحمد أحمد البدوي، ص. ٥٢٤، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- (٥٤) المجتمع المصرى فى أدب العصر المملوكى الأول للدكتور فوزى محمد أمين، ص. ١٨٤.
- (٥٥) ديوان البوصيرى، ص. ٢٤١.
- (٥٦) المصدر نفسه، ص. ٢٤٢.
- (٥٧) المصدر نفسه، ص. ٢٤٢، ٢٤٣.
- (٥٨) المصدر نفسه، ص. ٢٤٢، ٢٤٣.
- (٥٩) المصدر نفسه، ص. ٢٤٣، ٢٤٤.
- (٦٠) المجتمع المصرى فى أدب العصر المملوكى الأول للدكتور فوزى محمد أمين، ص. ١٨٥، ١٨٦.

- (٦١) ديوان البوصيرى، ص. ٢٤٤.
- (٦٢) المصدر نفسه، ص. ٢٤٥.
- (٦٣) المصدر نفسه، ص. ٢٤٥، ٢٤٦.
- (٦٤) المصدر نفسه، ص. ٢٤٦.
- (٦٥) المصدر نفسه، ص. ٢٤٧، ٢٤٨.
- (٦٦) قصول فى الشعر ونقده للدكتور شوقي ضيف، ص. ٢٥١.
- (٦٧) ديوان البوصيرى، ص. ٢٤٧.
- (٦٨) المصدر نفسه، ص. ٢٤٧، ٢٤٨.
- (٦٩) المصدر نفسه، ص. ٢٤٨.
- (٧٠) المصدر نفسه والصفحة.
- (٧١) المصدر نفسه، ص. ٢٤٨، ٢٤٩.
- (٧٢) حلية الأولياء لأبى نعيم الاصبهاني، جـ ١٠، ص. ٢٠١، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٣٩٤ هـ — ١٩٧٤ م، وطبقات الصوفية للسلمى، ص. ٢٠٩، تحقيق : نور الدين شربية، ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤٠٦ هـ — ١٩٨٦ م.
- (٧٣) الرسالة القشيرية للقشيري، جـ ١، ص. ٢٦٦، تحقيق : د. عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، ط ١، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٧٤ م.
- (٧٤) انظر — بالإضافة إلى ما أشار إليه فى البردة — ، مواضع أخرى فى ديوانه ص. ٧٣، ٧٤، ٨٨، ٨٩، ٢٢٠.
- (٧٥) انظر — بالإضافة إلى ما ورد فى البردة — جميع مدائحه النبوية الموجودة بديوانه.
- (٧٦) الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام للدكتور أحمد البدوى، ص. ٥٢٤.

- (٧٧) انظر - بالإضافة إلى ما ورد في البردة - مواضع أخرى بديوانه، ص. ٧٢، ٧٣، ٧٥، ٧٨، ٨٣، ٨٩، ٩٠، ٩٢، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٦، ١١٧، ٢٢٣، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٧٤.
- (٧٨) انظر بالإضافة إلى ما ورد في البردة - الصفحات الموجودة بالهامش السابق.
- (٧٩) انظر - بالإضافة إلى ما ورد في البردة - مواضع أخرى في ديوانه، ص. ٧٦، ٧٧، ٨٢، ٨٩، ٩٥، ١٠٦، ١١٧، ٢١٩، ٢٣٣، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤.
- (٨٠) ديوان البوصيري، ص. ٢٧٢، ٢٧٣.
- (٨١) فصول في الشعر ونقده للدكتور شوقي ضيف، ص. ٢٥٣.
- (٨٢) المرجع نفسه، ص. ٢٥٤.
- (٨٣) "محمد طاهر سائر التهم" هكذا ورد في الديوان، وأظن أن الصواب "محمد طاهر وسائر التهم" كي يستقيم الوزن. فالقصيدة من بحر (البسيط).
- (٨٤) ديوان البوصيري، ص. ٢٧٤، ٢٧٥.
- (٨٥) انظر ترجمته في الطالع السعيد للأفوى، ص. ٤٨٨ وما بعدها، تحقيق: سعد محمد حسن، للدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- (٨٦) المصدر نفسه، ص. ٤٩٢.
- (٨٧) المصدر نفسه، ص. ٤٩٣.
- (٨٨) المصدر نفسه، ص. ٤٩٣.
- (٨٩) الموضع نفسه.
- (٩٠) انظر ترجمته في شذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، جـ ٧، ص. ٧٠ وما بعدها، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت، وحسن المحاضرة للسيوطي، جـ ١، ص. ٥٢٨، والطبقات الكبرى للشعراني، جـ ٢، ص. ١٠.

ص. ٢٠ وما بعدها، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ت.

(٩١) ديوان علي بن وفا مخطوط "أ" ورقة ٨، ٩، مخطوطة بمعهد

المخطوطات العربية بالقاهرة مصورة عن نسخة بمكتبة خدابخش بتتسه

بالهند تحت رقم ١٧٧٤، ومخطوط "ب" ورقة ١١، مخطوط بدار الكتب

المصرية تحت رقم ٤٢٢ شعر تيمور.

(٩٢) ديوان ابن معتوق، ص. ٦، دار صادر، بيروت، ١٨٨٥م.

(٩٣) ديوان بهاء الدين العاملي، ص. ١٠٢، دار صادر، بيروت، ١٩٧١م.

(٩٤) ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا للخفاجي، ج ١، ص. ١٨٦، ط: ١،

دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥م.

(٩٥) المصدر نفسه، ج ١، ص. ١٣٩.

(٩٦) ديوان ابن معتوق، ص. ١٦.

فهرست عام

| | |
|-----|--------------------------------------|
| ٣ | الإهداء |
| ٥ | المقدمة |
| ٩ | الحب الإلهي في الشعر العربي |
| ٧٥ | أدبية النص التاريخي |
| ١٩٧ | الإنسان والضرورة في الشعر العربي |
| ٢٣٥ | تشكيل المكان في السرد العربي المعاصر |
| ٣١١ | الذات والواقع في "رؤيا" فانتازية |
| ٣٣١ | سلطة الذات وبناء العالم السردى |
| ٤١٣ | المدائح النبوية في الشعر العربي |

تصنيف: الكمال للكمبيوتر ت: ٠١٠٥٤٤٥١٠١

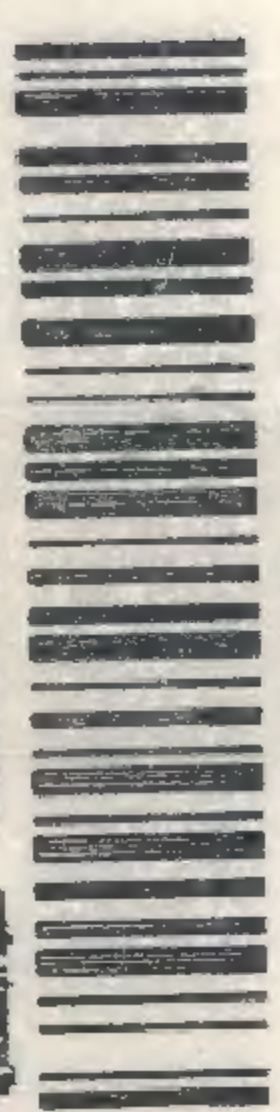
e-mail: elkamalwk@gmail.com



نهر
عنديل

مركز نهر النيل للنشر

Bibliotheca Alexandrina



0680451